



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**MARIA ELISA XAVIER DE MIRANDA POMPEU**

**CANTO POPULAR E SIGNIFICAÇÃO:  
UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DO CANTO DE GAL COSTA NO DISCO  
*FA-TAL – GAL A TODO VAPOR***

***POPULAR SINGING AND MEANING:  
AN ANALYSIS PROPOSAL OF GAL COSTA'S SINGING IN THE ALBUM  
FATAL - GAL A TODO VAPOR***

**CAMPINAS**

**2017**

**MARIA ELISA XAVIER DE MIRANDA POMPEU**

**CANTO POPULAR E SIGNIFICAÇÃO:**

**UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DO GESTO VOCAL DE GAL COSTA NO DISCO**

***FA-TAL – GAL A TODO VAPOR***

***POPULAR SINGING AND MEANING:***

***AN ANALYSIS PROPOSAL OF GAL COSTA'S SINGING IN THE ALBUM***

***FATAL - GAL A TODO VAPOR***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Música: Teoria, Criação e Prática.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music, in the area of concentration Music: Theory, Creation and Practice.

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA MACHADO**

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA  
ALUNA MARIA ELISA XAVIER DE MIRANDA POMPEU,  
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. REGINA MACHADO.**

**CAMPINAS  
2017**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CAPES, 00.889.834/0001-08

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P772c Pompeu, Maria Elisa Xavier de Miranda, 1987-  
Canto popular e significação : uma proposta de análise do canto de Gal Costa no disco Fa-Tal - Gal a Todo Vapor / Maria Elisa Xavier de Miranda Pompeu. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.  
  
Orientador: Regina Machado.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.  
  
1. Costa, Gal, 1945-. 2. Canto popular. 3. Música - Semiótica. 4. Canções. I. Machado, Regina, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Popular singing and meaning : an analysis proposal of Gal Costa's singing in the album Fa-Tal - Gal a Todo Vapor

**Palavras-chave em inglês:**

Costa, Gal, 1945-  
Popular singing  
Music - Semiotics  
Songs

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestra em Música

**Banca examinadora:**

Regina Machado [Orientador]  
Sergio Augusto Molina  
José Roberto Zan

**Data de defesa:** 31-08-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

**MARIA ELISA XAVIER DE MIRANDA POMPEU**

**ORIENTADOR – PROFA. DRA. REGINA MACHADO**

**MEMBROS:**

**1. PROFA. DRA. REGINA MACHADO**

**2. PROF. DR. SERGIO AUGUSTO MOLINA**

**3. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN**

Programa de Pós-Graduação em MÚSICA do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas.

Ato de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca  
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

Campinas, 31 Agosto de 2017.

## **DEDICATÓRIA**

Este trabalho é dedicado ao meu pai, Eduardo Pompeu (*in memoriam*), que sempre embarcou nas minhas viagens musicais com toda alegria. Entusiasta da vida, é o exemplo que me encoraja a levantar voo em busca dos meus sonhos.

## **AGRADECIMENTOS**

À Regina Machado, pela orientação cuidadosa e coesa, e por todo acolhimento à minha trajetória durante o mestrado. Agradeço, especialmente, pelo exemplo de amor e dedicação ao canto – certamente concluo esta pesquisa amando mais a canção brasileira.

À minha mãe, Antônia, que mesmo num período ainda sensível de nossas vidas apoiou incondicionalmente a escolha por este trabalho e deu todo o amparo e incentivo que lhe foi possível.

À Marina, irmã amiga, a quem sou eternamente grata por todo incentivo, afeto e paciência. Meu exemplo de generosidade e amor à vida.

Aos Profs. Drs. José Roberto Zan e Joana Mariz pelas contribuições durante o exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Flávio Boaventura pela generosidade com que me recebeu e compartilhou saberes sobre a obra de Waly Salomão.

À Profa. Dra. Wania Storolli pela receptividade e por ampliar meu conhecimento sobre performance vocal.

À diretora de cinema Dandara Ferreira, pela gentileza com que respondeu ao meu contato e tornou possível estar presente no lançamento da série documental “O nome dela é Gal”, marco dos cinquenta anos de carreira de Gal Costa.

Aos colegas de UFMG Lorena Amaral e PC Guimarães, pela gentileza com que compartilharam informações técnicas e musicais preciosas às análises.

Aos colegas do grupo de pesquisa VOX Mundi – Ana Paula Albuquerque, Clenio Dias, Fernando Sagawa, Izabel Padovani, Luisa Meirelles, Martina Marana e Ricardo Lima – por compartilharem saberes e experiências sobre o canto popular.

Aos amigos que fiz em Barão Geraldo, especialmente Paula Dellazzana, Gustavo Infante, Jonas Pellizzari, Arthur Endo, Livia Carolina, Paulo Ohana, Suellen Turibio, Graciela Soares e todos aqueles que tornaram o dia a dia mais leve.

Aos amigos que acompanharam a realização deste trabalho dando todo apoio: Aline Mattos, Ayala Melgaço, Isabella Figueira, Leonardo Drummond e Vitor Bedeti.

À Daniela Margutti, por todo carinho e companheirismo.

Ao departamento de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, pela organização e atenção no tratamento de questões burocráticas.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento parcial desta pesquisa.

## RESUMO

O canto popular brasileiro midiaticizado tem sido recorrentemente estudado na academia, sob diversas vertentes epistemológicas. No entanto, ainda são poucas as pesquisas voltadas para a voz cantada, no que diz respeito ao seu potencial semântico. Nesta pesquisa, desenvolvemos um estudo sobre o gesto vocal de Gal Costa, no disco *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor* (1971), utilizando como principais referências teóricas a Semiótica da Canção, elaborada por Luiz Tatit, na qual são estudados os regimes de integração entre letra e melodia, e a Análise Semiótica do Canto Popular – trabalho realizado por Regina Machado, que busca identificar os sentidos produzidos pelo cantor no uso de recursos vocais durante a performance. Além disso, investigamos elementos biográficos e contextuais intrínsecos à concepção do show *Gal a Todo Vapor*, nos servindo também como insumo para a análise de faixas pré-selecionadas do álbum.

Como conclusão, identificamos de que maneira o gesto vocal da intérprete respondeu ao contexto sociocultural da época e, principalmente, agregou novas significações às canções executadas.

Palavras-chave: canto popular, semiótica, Gal Costa, canção.



## ABSTRACT

The mediatized Brazilian popular singing has been recurrently studied in the academic environment under various epistemological aspects. However, research on singing voice regarding its semantic potential is still limited. This work developed a study about the vocal gesture of Gal Costa in her album *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor* (1971), using as main references *The Song Semiotics*, by Luiz Tatit – which examines the integration schemes between lyric and melody, and *The Popular Singing Semiotics*, a piece by Regina Machado, which aims at identifying the meanings produced by the singer when using vocal resources during a performance. Furthermore, we also investigated biographic and contextual elements intrinsic to the conception of the concert *Gal a todo vapor*, which provided us with some material to the analysis of previously selected tracks from the album.

Key words: popular singing, semiotics, Gal Costa, song.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do disco <i>Maria da Graça</i> (1965) .....	23
Figura 2: Contracapa do disco <i>Domingo</i> (1967) .....	26
Figura 3: Capa do disco <i>Tropicália ou Panis et Circencis</i> (1968) .....	29
Figura 4: Gal Costa cantando “Divino Maravilhoso” no 4º Festival da TV Record .....	34
Figura 5: <i>35 anos de Gal Fa-Tal: sexo e areia no teatro</i> – Revista Bizz (11/2006) .....	38
Figura 6: Dunas no Barato .....	40
Figura 7: Gal Costa nas Dunas do Barato .....	40
Figura 8: Dunas do Barato .....	40
Figura 9: Waly Salomão vestido de Parangolé, Gal Costa e integrantes dos Novos Baianos..	43
Figura 10: Capa do disco <i>LeGal</i> (1970) .....	44
Figura 11: Gal Costa no show <i>Gal a Todo Vapor</i> (1971) .....	45
Figura 12: Faixas pertencentes ao cenário do show <i>Gal a Todo Vapor</i> .....	45
Figura 13: Capa e contracapa do disco <i>Fa-Tal – Gal a Todo Vapor</i> (1971) .....	46
Figura 14: Parte interna do encarte do disco <i>Fa-Tal – Gal a Todo Vapor</i> .....	47
Figura 15: A “máscara do Mal Secreto” .....	47
Figura 16: “Rolê”, “Necessário”, “Viração” .....	48
Figura 17: Gal Costa e Waly Salomão junto dos Novos Baianos .....	48
Figura 18: “Violeta” .....	48
Figura 19: Fotografia alusiva à canção “Luz do Sol” .....	49
Figura 20: Parte interna do encarte do disco <i>Fa-Tal – Gal a Todo Vapor</i> (1971) .....	50
Figura 21: Diagrama ilustrativo do regime <i>passionalização</i> .....	64
Figura 22: Diagrama ilustrativo do regime <i>passionalização</i> .....	65
Figura 23: Diagrama ilustrativo do regime <i>tematização</i> .....	66
Figura 24: Diagrama ilustrativo do regime <i>tematização</i> .....	66
Figura 25: Tonema descendente .....	68
Figura 26: Tonema ascendente .....	69
Figura 27: Tonema não-ascendente/não-descendente .....	70
Figura 28: Contorno melódico de “Antonico” .....	85
Figura 29: Contorno melódico de “Antonico” .....	85
Figura 30: Contorno melódico de “Antonico” .....	87

Figura 31: Contorno melódico de “Antonico” .....	87
Figura 32: Contorno melódico de “Antonico” .....	88
Figura 33: Contorno melódico de “Antonico” .....	94
Figura 34: Contorno melódico de “Vapor Barato” .....	100
Figura 35: Contorno melódico de “Vapor Barato” .....	102
Figura 36: Contorno melódico de “Vapor Barato” .....	103
Figura 37: Contorno melódico de “Vapor Barato” .....	104
Figura 38: Contorno melódico de “Baby” .....	114
Figura 39: Contorno melódico de “Pérola Negra” .....	115
Figura 40: Contorno melódico de “Baby” .....	116
Figura 41: Contorno melódico de “Pérola Negra” .....	117
Figura: 42: “Máscara do Mal Secreto” .....	123
Figura 43: “Máscara do Mal Secreto” .....	123
Figura 44: “Máscara do Mal Secreto” .....	123
Figura 45: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	126
Figura 46: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	126
Figura 47: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	127
Figura 48: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	127
Figura 49: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	128
Figura 50: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	128
Figura 51: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	129
Figura 52: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	129
Figura 53: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	129
Figura 54: Contorno melódico de “Mal Secreto” .....	129
Figura 55: Tatuagem Enigmática .....	133
Figura 56: Contorno melódico de “Hotel das Estrelas” .....	137
Figura 57: Contorno melódico de “Hotel das Estrelas” .....	138
Figura 58: Contorno melódico de “Hotel das Estrelas” .....	139
Figura 59: Contorno melódico de “Hotel das Estrelas” .....	140
Figura 60: Contorno melódico de “Hotel das Estrelas” .....	141
Figura 61: Contorno melódico de “Hotel das Estrelas” .....	142

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1. FA-TAL - GAL A TODO VAPOR .....</b>	<b>17</b>
1.1. Reflexões iniciais.....	17
1.2. Contextualização da obra.....	20
1.3. Fa-Tal – Gal a Todo Vapor.....	41
1.3.1. Canções.....	52
<b>2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....</b>	<b>61</b>
2.1. Introdução.....	61
2.2. Semiótica da Canção.....	62
2.2.1. Passionalização.....	63
2.2.2. Tematização.....	65
2.2.3. Figurativização.....	67
2.2.4. Actantes dos níveis discursivo e narrativo.....	70
2.3. Semiótica da Canção como ferramenta de análise da voz cantada.....	71
2.3.1. Níveis da voz cantada.....	72
2.3.1.1. Nível físico.....	72
2.3.1.2. Nível técnico.....	77
2.3.1.3. Nível interpretativo.....	77
2.3.2. Gesto interpretativo (Qualidade emotiva da voz).....	78
<b>3. ANÁLISES .....</b>	<b>81</b>
3.1. “Antonico” (Ismael Silva).....	81
3.2. “Vapor Barato” (Jards Macalé e Waly Salomão).....	95
3.3. “Pérola Negra” (Luiz Melodia).....	109
3.4. “Mal Secreto” (Jards Macalé e Waly Salomão).....	122
3.5. “Hotel das Estrelas” (Duda Machado e Waly Salomão).....	133
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>147</b>
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>150</b>
<b>6. ANEXOS.....</b>	<b>155</b>

## INTRODUÇÃO

O canto popular brasileiro midiaticizado tem sido objeto de muitos estudos dentro da academia, ainda que os cursos de graduação em Música Popular sejam relativamente recentes no país. No entanto, fala-se pouco sobre o potencial semântico presente nas vocalidades e, em especial, no gesto vocal dos intérpretes. Como apontado por Tagg (2003), geralmente as pesquisas realizadas sobre conteúdos musicais se voltam para somente um aspecto dentre uma rede de elementos inter-relacionados no fazer musical, como abordagens puramente historiográficas, etnográficas, técnicas, acústicas, sociológicas etc. Dessa maneira, é possível detectar uma lacuna no que tange à presença de estudos mais holísticos nesse campo.

Identificando a necessidade de se criar um aparato teórico consistente sobre a voz na canção popular midiaticizada brasileira, Machado (2012) investiu em uma nova e, mais aprofundada, forma de se investigar tais vocalidades. Utilizando como suporte a teoria Semiótica da Canção, elaborada por Luiz Tatit - atualmente uma das principais referências sobre o processo de composição e análise cancional no Brasil –, a pesquisadora uniu contextualização da performance vocal, estudo semiótico da canção e análise técnico-fisiológica do canto, tornando possível uma compreensão mais global do gesto vocal. Nesta pesquisa, portanto, trabalhamos no mesmo sentido metodológico proposto por Machado, tendo como objeto de análise o disco *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor* (1971).

A obra em questão é o registro fonográfico do show *Gal a Todo Vapor*, apresentado semanalmente pela cantora Gal Costa no Teatro Tereza Rachel (Rio de Janeiro), em 1971. Sob a direção artística de Waly Salomão, a intérprete obteve o mérito de representante do tropicalismo, num momento em que seus principais integrantes – Caetano Veloso e Gilberto Gil – encontravam-se no exílio, tendo também se tornado musa do comportamento contracultural brasileiro. Por meio do levantamento de diversos depoimentos e fontes bibliográficas referentes à Tropicália e ao “desbunde” carioca, foi possível elaborar sinteticamente a contextualização político-cultural brasileira da época, que nos serviu como importante ferramenta para as análises realizadas. Tomar conhecimento do processo de recontextualização e consequente resignificação de canções brasileiras feitas por Gal Costa ampliou as possibilidades de análise sobre os fonogramas e a síntese apresentada no disco sobre a realização do show.

Entre os anos de 1969 e 1971, a cantora foi algumas vezes a Londres para visitar os amigos exilados e conhecer suas novas composições, as quais gravaria assim que retornasse ao Brasil. Além de manter o público ouvinte das canções tropicalistas a par da produção de Caetano e Gil, Gal pôde experimentar o que havia de mais atual e ousado na produção artística inglesa, da música à moda. De volta ao Rio de Janeiro, desfilava pelas ruas de Ipanema criando tendência – cabelos ao vento, partidos ao meio, barriga de fora e calças boca de sino. A imagem já não era mais da intérprete estritamente bossanovista e nem da roqueira “agressiva” que marcou a história dos festivais com a interpretação de “Divino Maravilhoso” (Caetano Veloso), mas uma Gal aberta às novidades e sempre em diálogo com suas raízes. É importante destacar, desde já, que a posição de resistência apresentada pela intérprete com relação ao regime militar foi a todo momento pelo viés da transformação individual. Em consonância com ideais da contracultura, a cantora participava dos círculos de conversa sobre questões comportamentais, como a experiência psicanalítica, o uso de entorpecentes, a liberdade sexual, o empoderamento feminino etc. No ano de realização do espetáculo *Gal a Todo Vapor*, a presença de Gal se fazia tão marcante entre a juventude carioca, que parte da praia de Ipanema recebeu o nome de “Dunas da Gal” ou “Dunas do Barato”, pelo simples fato de ter se tornado ponto de encontro diário de Gal e Jards Macalé.

A movimentação da cantora durante a década de 1960, de suas primeiras apresentações em Salvador ao posto de voz representante do tropicalismo no Brasil, bem como os principais acontecimentos político-culturais que influenciaram direta ou indiretamente a carreira de Gal Costa, são assuntos tratados no primeiro capítulo. Neste, também é dedicada uma pesquisa sobre Waly Salomão, diretor artístico do espetáculo, Lanny Gordin, diretor musical, e os demais personagens e elementos característicos do show-disco.

No segundo capítulo, trataremos dos pressupostos teóricos utilizados na realização das análises – a teoria Semiótica da Canção, a extensão da mesma para a análise do gesto vocal e as terminologias relacionadas aos recursos vocais presentes no canto de Gal Costa em *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor*.

Por fim, no terceiro capítulo, iniciamos as análises tendo em mãos todo o aparato técnico necessário para tal. Serão analisadas as seguintes canções:

- 1) “Antonico”, samba composto por Ismael Silva – um dos fundadores da primeira escola de samba carioca e participante ativo do processo de modernização do samba, iniciado no bairro Estácio de Sá – e primeiramente gravado por Alcides Gerardi no

ano de 1950. Vinte e um anos após o registro, a canção foi reinterpretada por Gal Costa de maneira intimista e, em certa medida, melancólica. Num cenário de forte repressão, os conhecidos “anos de chumbo” da ditadura militar, a juventude escutava o samba cuja mensagem consiste num ato de solidariedade – o pedido de ajuda a um amigo sambista que enfrentava dificuldades financeiras. Atualizadas as “dificuldades”, a composição encontrou total sintonia com o público jovem que assistia ao espetáculo semanalmente.

- 2) “Vapor Barato” foi a composição de maior sucesso proveniente da parceria entre o poeta e diretor Waly Salomão e o músico Jards Macalé. Pode-se dizer que a canção foi adotada como hino da contracultura carioca e brasileira. Fazendo alusão ao uso da *Cannabis Sativa* (maconha), narra o percurso errante de um jovem que não mais se identifica com o sistema vigente e que, acima de tudo, se encontra tolhido de qualquer tentativa de manifestação contrária mais explícita. Refere-se ao desejo de fuga característico do movimento *hippie* conhecido como *drop out*: da cidade, segue em direção ao campo; da vida familiar, parte para a convivência em grupos; e do cientificismo, migrou-se para o misticismo e a psicodelia.
- 3) “Pérola Negra”, cuja gravação de Gal trouxe para o cenário da música popular brasileira o compositor Luiz Melodia. Apresentado por Waly Salomão, o compositor chamou a atenção da cantora pela influência *blues* e criação de canções híbridas, em que se percebe a mescla de elementos provenientes de gêneros nacionais e internacionais. Na análise realizada, atentamos para uma possível relação da canção com “Baby” (Caetano Veloso), também gravada por Gal, e “Try”, interpretada por Janis Joplin.

4 e 5) “Mal Secreto” (Waly Salomão e Jards Macalé) e “Hotel das Estrelas” (Duda Machado e Jards Macalé) foram selecionadas por comportarem gestos vocais significativos e também por serem altamente representativas do cenário político-social do Rio de Janeiro no início dos anos 1970. É interessante apontar que os três compositores marcaram a produção artística musical e literária pela maneira opaca, obscura, de construir uma narrativa. Desses encontros, tem-se duas canções que foram interpretadas efusivamente por Gal, como numa espécie de exorcismo de toda repressão, de todo trauma vivido por muitos deles.

Assim sendo, após a realização das análises, chegamos ao ponto final da presente pesquisa, em que serão expostas as principais conclusões obtidas ao longo do trabalho.



## CAPÍTULO I

### *FA – TAL – GAL A TODO VAPOR*

#### 1.1. Reflexões iniciais

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu [moi], sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que executa. Se o ator performa, ele realmente age com seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, um dispendio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, sempre instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano. (FÉRAL, 2009, p.83)

Ao iniciarmos o estudo proposto, fazem-se necessárias algumas breves reflexões sobre sua realização. Trata-se, pois, da análise de um registro fonográfico do show *Gal a Todo Vapor*, apresentado pela cantora Gal Costa, semanalmente, no Teatro Tereza Rachel (Rio de Janeiro), no ano de 1971. Ou seja, debruçamo-nos sobre um recorte sonoro de uma performance realizada há 46 anos.

Trabalhando com a concepção de performance desenvolvida por Erika Fischer-Lichte (2013)<sup>1</sup>, referimo-nos a uma ação, ou evento, que acontece a partir da co-presença de atores e espectadores, em um processo autopoietico com alto grau de imprevisibilidade. A interação e consequente transmutação de papéis entre as partes envolvidas – atores tornando-se receptores de uma resposta imediata dos receptores primeiros e de si mesmos, e assim por diante – faz com que o momento de realização da performance seja único, irrepetível e coletivo. Portanto, lidamos aqui com o uso do termo performance enquanto um evento social. Essa definição é fundamental para a maneira como o presente estudo se desenvolverá, uma vez que se torna imprescindível identificar o contexto cultural no qual o espetáculo foi registrado. Segundo o também estudioso da área, Richard Schechner, “alguma coisa ‘é’ performance quando o contexto sócio-histórico, as convenções, usos e tradições dizem que ela é. [...] Não se pode determinar o que ‘é’ uma performance sem se referir às circunstâncias culturais específicas”. (SCHECHNER apud FÉRAL, 2009, p.64)

Ao registrar-se em um fonograma uma determinada apresentação de um trabalho reproduzido sequencialmente – no caso, a gravação de músicas pertencentes a um

---

<sup>1</sup> Erika Fischer-Lichte é professora de estudos de teatro na Freie Universität Berlin e diretora do International Research Center for Advanced Studies on Interweaving Performance Cultures.

show semanalmente exibido – tem-se como produto final um recorte exclusivamente sonoro de um acontecimento artístico que abarcou elementos sociais, políticos e culturais de uma época e, especialmente no caso do disco analisado, trata-se de um produto datado, fruto de uma época bastante particular da cultura brasileira. Dessa maneira, contamos com uma contextualização que fornece insumo para a análise dos fonogramas.

Por outra via, o show *Gal a Todo Vapor*, em seu status de *live performance*, por mais que tenha sido realizado inúmeras vezes, contou com seus ineditismos e suas particularidades, inerentes a qualquer acontecimento, que podem ser escutados em cada uma das faixas. O registro, portanto, carrega uma “estabilidade” contextual, mas também uma singularidade do “aqui e agora”. Segundo Féral, sobre o paradoxo “singularidade X repetição”, Schechner observa que

[...] por um lado, a atividade ou realidade performada, visto que é incorporada, não pode ser, em cada um de seus ressurgimentos, uma réplica idêntica à precedente; por outro lado, mesmo repetida, uma ação se inscreve necessariamente nos contextos sócio-históricos de produções diferentes (recepção da performance; nuances presentes no estado (psicológico, físico, etc.) do performer). Isso faz com que a repetição ou a citação sejam, ao mesmo tempo, cópia e original (simulação), a contextualização na qual ela emerge: contextos sempre diferentes, jamais saturados que fazem com que o significado nunca seja único, mas sempre variável e plural. (SCHECHNER apud FÉRAL, 2009, p.77)

Um outro questionamento possível sobre o desenvolvimento da presente pesquisa consiste no fato dela se realizar a partir da análise de um registro fonográfico (uma mídia) de uma performance. Não fomos participantes ativos do processo performático, mas somos ouvintes de seu registro. Por mais que, além do áudio, tenhamos acesso a informações contextuais e registros visuais (encarte do disco e fotografias da turnê), escapa-nos a percepção que somente a presencialidade “física” proporciona, além de trabalharmos com uma mídia que passou por um processo de edição. Entretanto, a escolha por estudar o registro em questão nos direciona para um trabalho minucioso necessário ao estudo da canção, especialmente no atual contexto de produção musical midiática: a escuta atenta das vocalidades e seu potencial expressivo, fixado por meio do fonograma. Para o filósofo medievalista Paul Zumthor, mesmo nominando-o como “retorno forçado da voz”, o registro fonográfico possui uma importância inegável: “faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p.15). Em uma sociedade na qual a legitimação do conhecimento passa, em sua maior parte, pelo processo da escrita, e que se vê imersa em um desenvolvimento midiático de apelo essencialmente imagético, a percepção da força semântica da vocalização é por vezes tomada

como diminuta. Sendo assim, os registros fonográficos não somente proporcionam uma “perpetuação” no tempo de uma manifestação originalmente fugaz – a vocalidade – como nos instiga a “aguçar” o trabalho de escuta.

Ainda sobre a importância da escuta, foi por meio dela e, em certa medida, da imitação, que a maior parte dos cantores populares brasileiros aprenderam seu ofício. Como veremos mais à frente, Gal Costa é um exemplo claro dessa “formação vocal” elaborada pela mescla de escuta, imitação e experimentação.

Torna-se também essencial destacar que *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor* (1971) é um disco marcado por sua artesanidade – erros, imprevistos e até mesmo a precariedade na qualidade do equipamento de som são perceptíveis. E é justamente essa riqueza de detalhes sonoros do acontecimento performático que nos chama atenção e que faz do disco um marco de uma época, uma espécie de hino da contracultura brasileira do início dos anos 1970.

Para compreendermos melhor a concepção do show *Gal a Todo Vapor* e, principalmente, do compilado de canções presentes no disco analisado, é fundamental nos aprofundarmos em seu contexto de realização. A mescla de gêneros musicais, bem como a apresentação de uma expressividade vocal ousada de Gal Costa, carregada de referências musicais nacionais e internacionais, revela a importância do álbum enquanto síntese de um contexto sociocultural bastante particular, em que a arte respondeu à maior repressão política de todos os tempos – os conhecidos “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira - de maneira diversa e especialmente inovadora. E nesse sentido, torna-se oportuno compreender o comportamento contracultural brasileiro e seus desdobramentos no campo artístico, bem como a participação de Gal Costa enquanto “voz” representante de uma juventude nomeada como “desbundada”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, o termo desbunde se referia aos artistas “que se recusam a pautar suas composições nesse jogo de referências ao regime [militar], ou que preferem não adotar o papel de porta-vozes heroicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como ‘desbundados’, ‘alienados’ e até ‘traidores’”. (HOLLANDA apud CASTRO DINIZ, 2014, p.3).

## 1.2. Contextualização da obra

Neste item, dissertaremos sobre acontecimentos pontuais da história política e cultural do Brasil, especialmente compreendidos entre os anos de 1960 e 70, determinantes para o desenvolvimento da arte no país – e que servem de insumo para a análise da interpretação de Gal Costa no show *Gal a Todo Vapor*. Para que haja uma melhor compreensão do disco, faz-se imprescindível uma breve retrospectiva da relação cultura *versus* política no país no período destacado. É importante esclarecer, desde já, que dados biográficos da intérprete serão abordados sempre em conexão com os fatos narrados, uma vez que o objeto central desta dissertação é o disco *Fa-tal – Gal a Todo Vapor* (1971).

A década de 1960 teve início no Brasil acompanhada por uma grave crise econômica e política. Além da crescente desagregação de alianças, que dificultava a manutenção dos esquemas tradicionais de manipulação das massas, o governo não conseguia corresponder às pressões “de uma ‘nova modernidade’ colocadas pelo capitalismo monopolista internacional” (HOLLANDA, 1980, p.16). A esquerda acentuava a cobrança por coerência política e, partindo de um novo emprego da noção de “povo”, o sentimento nacionalista ganhava forças, mesmo com incoerências profundas na concepção adotada sobre divisão de classes e definição de “popular”. Grande parcela da classe artística e intelectual adotava uma postura cada vez mais engajada e se via determinada a direcionar o fazer artístico para fins revolucionários. Esse mesmo grupo acreditava que a arte era o meio de comunicação mais eficaz na denúncia dos problemas sociais, para uma consequente tomada de poder.

Ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1961 foi fundado o primeiro Centro Popular de Cultura, no Rio de Janeiro, voltado à elaboração de estratégias para o fortalecimento de uma cultura “nacional, popular e democrática” (idem). Rapidamente espalhados por diversas outras regiões do país, os CPCs se empenhavam na divulgação de uma “arte revolucionária” – esta que determinava mudanças estéticas imediatas: “abandonar a ‘ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo’, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe a ‘consciência de si mesmo’” (HOLLANDA, 1995, p.10). Nesse momento, no âmbito musical, a bossa nova<sup>3</sup> era posta em questão, vista como alienada, descompromissada com a luta pela revolução social. Canções elaboradas sobre

---

<sup>3</sup> O marco inicial da bossa nova se dá no ano de 1958, com o lançamento dos discos *Canção do amor demais*, de Elizete Cardoso, e *Chega de saudade*, de João Gilberto. O movimento teve seu ápice entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, tornando-se um dos gêneros musicais brasileiros de maior representatividade no mercado fonográfico internacional.

harmonias sofisticadas, influenciadas pela cultura jazzística, e que falavam “do barquinho, da flor, do amor” estavam fora de cogitação para tais artistas e intelectuais. Dessa maneira, assim como nas outras artes, pregava-se a busca pela simplificação da forma musical – desde a estrutura harmônica e melódica à letra – e uma tentativa de resgate de gêneros “populares”, como a música nordestina.

Traçando um paralelo com a trajetória de Gal Costa, nos primeiros anos da década de 1960, no auge de sua adolescência, Gracinha – como era apelidada – trabalhava em uma loja de discos em Salvador, sua cidade natal, e tinha João Gilberto como sua maior referência vocal. A influência da forma *joaogilbertiana* de cantar e a relação entre os intérpretes serão aprofundadas mais à frente. Entretanto, já é interessante destacar que independentemente do levante artístico voltado a uma produção revolucionária em todo o país, para Gal Costa – e, como veremos também posteriormente, toda uma legião de artistas e pensadores de uma esquerda “não ortodoxa” – a modernização musical promovida por João Gilberto ganhava raízes em seu cantar.

Em 1964, no Rio de Janeiro, como uma primeira resposta artística ao golpe militar, estreava o musical *Opinião*. No texto de apresentação do espetáculo, diziam os autores (Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes): a “música popular é tanto mais expressiva quanto mais se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais”. (VIANNA; COSTA; PONTES apud HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p.22). Como apontado por Hollanda e Gonçalves (1995), diferentemente do teatro *cepecista* realizado no período João Goulart, encenado em portas de fábricas, favelas, etc, o musical fortalecia a participação de um público classe média, geralmente composto por estudantes e intelectuais, que se configuraria em uma massa política radical nas passeatas de 1967/68.

Por hora, tomavam forma nos pontos de encontro – entre os quais *Opinião* era obrigatório – certos signos de uma “cultura de protesto”. Nascia o *design* do novo revolucionário. Nara Leão, ex-musa da “alienada” Bossa Nova, agora musa do protesto, de punhos cerrados, atraía as atenções do estudante, do intelectual, do jovem contestador de esquerda. (HOLLANDA, GONÇALVES, 1995, p.24)

Além do poder aglutinador do espetáculo, característica marcante das produções dos CPCs, *Opinião* também acabou por promover, em 1965, a mudança da cantora baiana Maria Bethânia, acompanhada pelo irmão mais velho Caetano Veloso, para o Rio de Janeiro, uma vez que Nara Leão havia adoecido e Bethânia foi convidada a substituí-la. Retomando o paralelo com a produção baiana do mesmo período, destacamos que no ano de

1964 Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que já se apresentava em programas de TV de Salvador, convidaram Maria da Graça e o músico Tom Zé para montarem um espetáculo intitulado *Nós, por exemplo*<sup>4</sup>. Dado o grande sucesso do espetáculo, os baianos decidiram elaborar um musical que buscasse ilustrar para o público o processo de modernização da música brasileira executado pela Bossa Nova<sup>5</sup>.

*Nova bossa velha, velha bossa nova* tinha a intenção de mostrar uma certa coerência no desenvolvimento da música brasileira, contar a história da bossa nova dentro do contexto da história do samba, não como a invenção de um novo ritmo, não como um acontecimento comercial-publicitário, mas como um negócio ligado ao samba tradicional, refazendo alguns estilos da Velha Guarda, abandonando a bossa nova que a gente já tinha cristalizado. Nesse segundo espetáculo tentamos, por nossa conta, fazer uma espécie de comentário do acontecimento bossa nova (VELOSO apud MELLO, 2008, p.167)

Ou seja, de certa maneira havia, entre os baianos, o desejo de refletir e dar continuidade a um processo de modernização da música nacional, diferentemente do viés conservador e saudosista da música de protesto. Ainda em 1965, Maria da Graça, que foi ao Rio de Janeiro assistir à estreia de Bethânia, movimentava-se para também mudar de cidade. É importante registrar que nesse mesmo ano a intérprete participou da gravação de “Sol Negro” (Caetano Veloso) no primeiro LP de Maria Bethânia e lançou seu primeiro compacto simples pela gravadora RCA (atual Sony BMG), com as canções “Eu vim da Bahia” (Gilberto Gil) e “Sim, foi você” (Caetano Veloso). Na primeira faixa, a cantora apresentava uma interpretação bastante próxima do canto *joaogilbertiano* – voz suave, com timbragem clara<sup>6</sup>, em tessitura médio-grave, sem vibratos<sup>7</sup> e prolongamentos de frases. Um canto ritmado, destacando a entoação das palavras. Em “Sim, foi você” a intérprete manteve o canto minimalista, mesmo trabalhando um samba-canção de temática passional – comportamento também inaugurado por João Gilberto.

---

<sup>4</sup> Por ocasião das atividades comemorativas de inauguração do Teatro Vila Velha em Salvador (1964 - quatro meses após o Golpe Militar), o grupo foi convidado para apresentar um dia de música popular. Os músicos, que já demonstravam sua inclinação para um processo de continuidade da modernização da canção brasileira, apresentaram uma mescla de releituras de canções como “João Valentão” (Dorival Caymmi), “Samba da bênção” (Baden Powell e Vinícius de Moraes), e composições próprias, como “Sol Negro” – composta por Caetano para a interpretação conjunta de Maria da Graça (Gal Costa) e Maria Bethânia.

<sup>5</sup> “[...] melodia moderna, requintada, sem prejuízo da simplicidade, a harmonia audaciosa, repleta de acordes alterados (ou seja, que utilizavam combinações de notas estranhas à harmonia tradicional), a letra alegre, sintética, despojada, o canto intimista, livre de vibratos e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre a voz do cantor, o violão e a bateria, numa polirritmia que ressaltava o balanço da canção”. (SEVERIANO, 2008, p.330)

<sup>6</sup> Quando há o predomínio de harmônicos agudos no espectro vocal.

<sup>7</sup> “Variações regulares da frequência fundamental em padrão aproximadamente senoidal.” (SUNDBERG, 2015, p.311)



Figura 1 - Primeiro disco gravado por Gal Costa, que ainda assinava como Maria da Graça (1965)

No mesmo ano, os baianos apresentaram o espetáculo *Arena canta Bahia*, no Teatro de Arena, em São Paulo. Com direção de Augusto Boal e participação de Jards Macalé ao violão, a peça era uma tentativa de ilustrar musicalmente a desigualdade social vivida na Bahia, construindo uma imagem sertaneja e fortemente nordestina, em busca de mais “mobilização de plateias engajadas” – objetivo central do “Teatro do Oprimido”, elaborado por Boal. Intencionava-se atingir um sucesso parecido ao do espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965), que teve trilha sonora de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, entretanto, possivelmente por ter criado uma encenação de certa maneira deturpada do que era a Bahia, e, especialmente, de como os baianos desejavam se posicionar politicamente por meio da música, o espetáculo não atingiu tal êxito.

Na segunda metade dos anos 1960, ocorre a mudança dos baianos para o eixo Rio-São Paulo e, de certa forma, a música de protesto inicia seu declínio. O enrijecimento do regime militar, o crescimento econômico do país, o desenvolvimento da indústria cultural brasileira, somado à necessidade de renovação declarada por diversos artistas enfraqueceram a “arte revolucionária”<sup>8</sup>. O desejo de retomar um processo de modernização, de alguma

---

<sup>8</sup> Faz-se necessário pontuar que a “música de protesto” recebeu, em determinados casos, um tratamento musical de certa maneira sofisticado. Canções do compositor Edu Lobo são exemplo de consonância entre requinte musical e engajamento

maneira influenciado pela semana de arte moderna de 1922 e o pensamento das vanguardas dos anos 1950, bem como a inovação *joaogilbertiana* na bossa nova, ganhava cada vez mais adeptos de diferentes artes. Nomes como José Celso Martinês, Glauber Rocha, Torquato Neto, Tom Zé, Hélio Oiticica, e até mesmo o concretista Augusto de Campos, em consonância com as ideias já expostas por Caetano Veloso, engrossavam o coro de crítica à “arte revolucionária”. Já se tinha, dentre esses artistas, a consciência de que a arte, por meio apenas do resgate saudosista de “raízes culturais brasileiras”, não seria capaz de mudar a realidade político-social do país. Caetano Veloso falava sobre a importância de se retomar o processo de modernização:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e fará samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música popular brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. (VELOSO apud HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p.54)

O poeta concretista Augusto de Campos, identificando-se com a posição desses novos artistas, alertava:

[...] enquanto se depreciam e se hostilizam os autores da revolução da nossa música, em prol de tradicionalismo e ‘primitivismos’ infringidos por uma nebulosa má consciência, cantores de massa, como Roberto Carlos, vão incorporando ao seu estilo interpretativo e ao seu repertório de sucessos, sem nenhuma inibição, algumas das lições e dos achados da Bossa Nova. (CAMPOS apud HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p.56)

Em sua fala, Campos se referia ao programa Jovem Guarda, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa, em 1965, na TV Record. Influenciados pela cultura pop internacional, assim como pela bossa nova, os músicos ignoravam totalmente a ideologia dos artistas engajados politicamente e entoavam rocks e baladas de temas leves – românticos, aventureiros etc – conquistando as paradas de sucesso. Nessa época, investia-se muito no desenvolvimento de atrações musicais a serem exibidas nos canais de TV, momento em que também estouraram os Festivais da Canção da TV Record. No que diz respeito aos festivais, interessa-nos especificamente os dos anos 1967 e 1968.

Exibidos ao vivo, com a presença de uma plateia efusiva e jurados, os festivais atraíam também compositores que nas entrelinhas apresentavam críticas ao regime militar.

---

político. Além disso, alguns intérpretes se apresentavam acompanhados por grupos de jazz – arranjos sofisticados para letras voltadas à crítica social e política.



Entretanto, no ano de 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil marcaram a história dos festivais, lançando canções que criticavam a situação político-social do país em letras e arranjos totalmente inovadores. Em ambas as apresentações, os cantores foram acompanhados por grupos de rock – Caetano dividiu o palco com o grupo argentino Beat Boys (guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, teclado, meia-lua e vozes), interpretando “Alegria, alegria”. Além de inovar no uso de instrumentos provenientes do rock, o músico inaugurava uma nova forma de composição. Até então, o que se via na música popular brasileira midiaticizada eram canções de narrativa linear, com uma lógica retilínea de pensamento. Em “Alegria, alegria”, Caetano brinca com diversas imagens ao mesmo tempo “Eu tomo uma Coca-Cola / Ela pensa em casamento / Uma canção me consola (...)”, ações acontecem simultaneamente e sem uma conexão necessariamente lógica. Além disso, o autor faz referência à crescente presença da cultura estrangeira no país (“Cola-Cola”), fortemente renegada pelos artistas engajados com a “arte revolucionária”. A novidade não foi compreendida imediatamente pela audiência, que demorou alguns anos para de fato reconhecer a genialidade do que se chamaria Tropicalismo. Gilberto Gil também surpreendeu o público se apresentando ao lado do grupo de rock Os Mutantes, o qual no ano seguinte também integraria o escopo artístico tropicalista.

1967 também foi marcado pela realização do primeiro LP de Gal Costa e Caetano Veloso, *Domingo* – lançado pela gravadora Philips. Os arranjos foram escritos por Roberto Menescal, Francis Hime e Dori Caymmi (que ainda gravou as faixas de violão) e em sua maioria contou com introduções e interlúdios de sopros ou cordas, além de uma base rítmica e harmônica executada por violão ou piano, bateria e baixo. As canções foram gravadas de maneira suave, sem variações preponderantes na dinâmica – correspondendo, de certa maneira, ao padrão *bossanovista* de instrumentação e arranjo. A interpretação vocal também não se distanciou do estilo. Caetano Veloso e Gal Costa deixaram realçar o elemento de maior identificação entre eles: a forma *joaogilbertiana* de interpretar as músicas. Mesmo em faixas de gêneros diferentes, como baião e valsa, os dois optaram por dar continuidade a um canto aparentemente simples – aproximado da fala, sem mudanças timbrísticas notórias, geralmente suave, sem vibratos ou prolongamentos. Além disso, é importante destacar o preciosismo de ambos ao pronunciarem muito claramente as palavras, mantendo, também, uma afinação impecável.

Como dito anteriormente, o momento era de busca incessante dos jovens compositores baianos, especialmente Caetano Veloso e Gilberto Gil, por mudanças nos padrões estéticos da música popular brasileira. Nesse viés, a maneira como se deu a gravação

de *Domingo* poderia ser questionada, uma vez que reproduzia um comportamento já bem estabelecido por intérpretes da bossa nova, particularmente por João Gilberto. Contudo, na contracapa do disco, Caetano explica melhor a intenção do trabalho:

Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes dos que segui até aqui. Algumas canções deste disco são recentes (UM DIA, por exemplo), mas eu já posso vê-las todas de uma distância que permite simplesmente gostar ou não gostar, como de qualquer canção. A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. Aqui está – acredito que gravei este disco na hora certa: minha inquietude de agora me põe mais à vontade diante do que já fiz e não tenho vergonha de nenhuma palavra, de nenhuma nota. Quero apenas poder dizer tranquilamente que o risco de beleza que este disco possa correr se deve a Gal, Dori, Francis, Edu Lôbo, Menescal, Sidney Miller, Gil, Torquato, Célio, e também, mais longe, a Duda, a seu Zezinho Veloso, a Hercília, a Chico Mota, às meninas de Dona Morena, a Dó, a Nossa Senhora da Purificação e a Lambreta. (VELOSO, 1967)

**gal e**



**caetano  
veloso**



CORAÇÃO VAGABUNDO  
ONDE EU NASCI PASSA UM RIO  
AVARANDADO  
UM DIA  
DOMINGO  
NENHUMA DOR  
CANDEIA  
REMELEXO  
MINHA SENHORA  
QUEM ME DERA  
MARIA JOANA  
ZABELÊ



838 555-2

GAL participa dessa qualidade misteriosa que habita os raros grandes cantores de samba: a rapidez de inventar, de violentar o gosto contemporâneo, lançando o samba para o futuro, com a espontaneidade de quem relançou várias masquinhos. Por isso eu considero necessário a sua presença neste disco em que se registra uma fase do meu trabalho em música popular, algumas das canções que eu fiz até agora. Por isso, e também porque desde a Bahia que nos cantamos juntos, desde lá que ela faz com que meus sambas existam de verdade. Não há defasagem de tempo entre a composição e o canto: cada interpretação sua tem a mesma idade da canção. Todas as minhas músicas que aparecem aqui, foram feitas junto dela e um pouco por ela também. Ouse considerá-la como parte integrante do meu processo de criação: este é um disco de "GAL interpretando Caetano" mesmo nas faixas em que ela canta músicas de outros autores, ou quando sou eu mesmo quem canta as músicas. GAL cantando o que quer que ela goste, isso já é muita música, e quando eu canto ela está presente. O seu canto «como o de Gil ou o de Belânia» tem sido sempre meu parceiro.

II

Eu gosto muito de cantar. Mas jamais consegui gostar muito de cantar as minhas composições. Um velho baiano, uma canção antiga, o último samba de um amigo, isso é bom de cantar: é música que eu mesmo tenho inventado me aparece informalmente pela proximidade e eu desconfio de tudo que escrevo. Neste disco estou enfrentando uma experiência nova: ouço essas coisas que fiz transformadas em música por Dori, Menescal e Francis e procuro ouvi-las despreocupadamente, tento aceitá-las como prontas (não há mais como compô-las): cantar as músicas que eles me devolveram, não aquilo que eu lhes dei.

III

Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes dos que segui até aqui. Algumas canções deste disco são recentes (UM DIA, por exemplo), mas eu já posso vê-las todas de uma distância que permite simplesmente gostar ou não gostar, como de qualquer canção. A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. Aqui está – acredito que gravei este disco na hora certa: minha inquietude de agora me põe mais à vontade diante do que já fiz e não tenho vergonha de nenhuma palavra, de nenhuma nota. Quero apenas poder dizer tranquilamente que o risco de beleza que este disco possa correr se deve a Gal, Dori, Francis, Edu Lôbo, Menescal, Sidney Miller, Gil, Torquato, Célio, e também, mais longe, a Duda, a seu Zezinho Veloso, a Hercília, a Chico Mota, às meninas de Dona Morena, a Dó, a Nossa Senhora da Purificação e a Lambreta.

Caetano Veloso.

Figura 2 - Contracapa do disco *Domingo* (1967)

## Tropicalismo

No mesmo ano, Gilberto Gil foi convidado a fazer algumas apresentações no Recife. Acompanhado pelo produtor Guilherme Araújo, o músico pôde perceber a força da cultura popular pernambucana em um cenário de miséria e violência, tendo se encantado em especial pela Banda de Pífanos de Caruaru<sup>9</sup>. De volta ao Rio, Gil quis compartilhar suas percepções sobre o que tinha visto durante a viagem e também sobre referências internacionais novas que se destacavam no momento, como os Beatles, Jimmi Hendrix, Janis Joplin. Dessa maneira, Guilherme Araújo promoveu encontros entre os baianos e demais músicos, artistas e pensadores do momento para que fossem discutidas novas propostas para a produção artística brasileira. Caetano e Torquato Neto, que durante as gravações de *Domingo* debatiam as possibilidades de se criar uma nova proposta musical no país - baseada em elementos provenientes de estilos já consagrados, mas aberta à cultura pop e à possibilidade de entrada no mercado fonográfico internacional - também foram membros ativos nas reuniões. Mesmo com o esforço dos baianos em se fazerem entender pelos demais colegas, as ideias expostas por eles não foram bem compreendidas e, conseqüentemente, abortadas pelos demais.

E, depois de uma pausa tensa, alguém se manifestava para tentar mostrar que entendera tratar-se de uma estratégia esperta e um tanto desonesta mas fadada ao fracasso, a qual consistiria em fazer uma música mais comercial para assim poder melhor veicular idéias revolucionárias. Enfim, Gil não chegou a desistir de se fazer entender, pois os outros é que desistiram de tentar segui-lo. Restava-nos seguir sozinhos. (VELOSO, 1997, p.88)

Mesmo com o fracasso das reuniões, os debates eram constantes nos encontros de Caetano e Gil com outros artistas também interessados em promover um novo movimento musical no país, como Torquato Neto, Rogério Duprat, Tom Zé, Gal Costa, Jorge Ben, entre outros. A ideia de uma postura mais ativa e racional com relação à produção musical, bem ilustrada na canção “Tropicália”, de Caetano Veloso: “Eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval/ eu inauguro o monumento no Planalto Central do país (...)” deixava clara a intenção de rompimento e elaboração de um novo movimento que viria a surgir a partir da abertura para comportamentos musicais diversos e, especialmente, transgressores.

Gal Costa acompanhou atentamente os debates e se abriu para também transgredir seu canto:

---

<sup>9</sup> “Uma das mais fortes tradições musicais do Nordeste, compõe-se de dois ou três pífanos, três tambores, uma caixa, um tarol e pratos de metal. Pífanos ou pífaros, ou ainda pífes, são flautas transversais feitas de taquara ou lata. (...) A função inicial da banda era obter esmola para o Divino Espírito Santo e outros padroeiros. No interior nordestino, acompanha cavalcadas, festas religiosas, enterros, novenas e procissões.” (HOUAISS, 2006, p.62)

Eu era muito radical, gostava de muito pouca coisa, muito pouca gente, assim como os *bossanovistas*. E com o tropicalismo eu mesma aprendi a abrir o leque de opções, de gostos por outras coisas. Eu também aprendi, o tropicalismo me influenciou. Eu estava ali no meio deles, ouvindo as conversas, participando das reuniões, ouvindo as canções que eram compostas, ouvindo coisas novas. Ouvia muita coisa com o Gil e aquilo já me transformando. O tropicalismo me abriu um leque enorme, assim como para o Brasil. Foi benéfico. Trouxe instrumentos eletrônicos que eram rechaçados pelos *bossanovistas*. Trouxe uma linguagem nova, um comportamento novo, universalizou a música brasileira. (COSTA, 2013)

Para discorrer sobre o movimento musical intitulado Tropicalismo, faz-se necessário relembrar que, já na década de 1950, artistas como Glauber Rocha, Rogério Duarte, Lygia Clark, José Celso Martinez Corrêa, Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, bem como o artista plástico Hélio Oiticica, trabalhavam na busca pela modernização das criações artísticas nacionais e por um espaço autônomo de produção intelectual no país. E, aqui, a arte de Oiticica merece destaque.

Além de ser o responsável pela criação do termo *Tropicália* – título de sua obra exposta na mostra *Nova Objetividade*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967 – Hélio Oiticica foi uma das principais influências na obra do poeta Waly Salomão, diretor artístico de *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor* (1971), de quem falaremos com maior profundidade à frente. Desde o início da década de 1960, Oiticica, assim como Lygia Clark entre outros artistas, apresentava obras inovadoras, resultantes do processo de reflexão acerca da concepção e forma expressiva das artes visuais e que visavam, especialmente, proporcionar um contato sensorial do público com a obra de arte. Daí, surgiram os “bóides” e “parangolés”<sup>10</sup>, realizados em 1963-1964, evoluindo para a chamada “antiarte ambiental”<sup>11</sup> da qual *Tropicália* é a maior referência.

A obra pode ser descrita como um ambiente labiríntico composto de dois Penetráveis, PN2 (1966) - *Pureza É um Mito*, e PN3 (1966-1967) - *Imagético*, associados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de Parangolé e um aparelho de televisão. Como descreve o artista: "o ambiente criado era obviamente tropical, como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Esta sensação sentira eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas 'quebradas' de tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro". As imagens tropicais - donde o título - são evidentes: areia, araras, plantas. A obviedade, intencionalmente inscrita no trabalho, se associa à idéia de participação pelo processo de penetrá-lo. Um ambiente que "ruidosamente apresenta imagens", segundo o seu criador, que invade os sentidos (visão, tato, audição, olfato),

<sup>10</sup> “Nos Bóides - "transobjetos" - as estruturas, caixas, vidros, plásticos etc. contêm materiais coloridos, que podem ser olhados de dentro e de fora. Nos Parangolés, as cores libertam-se dos recipientes e passam a envolver o corpo, como capas e/ou abrigos: "com Parangolé, descobri estruturas 'comportamento-corpo': tudo para mim passou a girar em torno do corpo que dança". O corpo aí não é pensado como mero suporte, mas como parte integral da obra”. (TROPICALIA, 2017)

<sup>11</sup> “Arte ambiental é a derrubada do conceito tradicional de pintura (quadro) e escultura, já que pertence ao passado, para a criação de ambiente. Daí nasce o que chamo de antiarte.” (OITICICA apud ALVAREZ LIMA, 2002, p.40)

convidando ao jogo e à brincadeira. O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tem como objetivo figurar uma dada realidade nacional - tarefa que mobilizou parte de nossa tradição artística -, mas, nos termos do artista, objetivar uma imagem brasileira pela "devoração" dos símbolos da cultura brasileira. A idéia da "devoração", nada casual, remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica. (TROPICALIA, 2017)<sup>12</sup>

A criação de Hélio Oiticica encontrou eco em diversas produções artísticas do período, como no teatro do Grupo Oficina, no cinema de Glauber Rocha, na poesia de Waly Salomão e na música popular. Não por acaso *Tropicália* tornou-se título do álbum idealizado pelos músicos baianos e por todos aqueles que, de alguma maneira, compartilhavam o experimentalismo, o desejo pela modernização da canção brasileira e a contestação das dicotomias vida/arte e arte/antiarte. É interessante pontuar que em 1968 Caetano Veloso ainda não tinha conhecimento da obra de Oiticica – Luiz Carlos Barreto, produtor de cinema, foi quem identificou as semelhanças entre os ideais presentes na arte de Hélio Oiticica e no projeto fonográfico que estava sendo realizado por aquele novo grupo de músicos, sugerindo o uso do nome também como título do disco.

### *Tropicália ou Panis et Circensis (1968)*



Figura 3: capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968)

<sup>12</sup> Verbete 'Tropicália' contido na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>. Acesso em 7 de junho de 2017.

Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Na primeira face sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil, sentado, segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras, e Rogério Duprat, com a chávina-urinol, significa Duahmp. As poses são convencionais, assim como o décor: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade. O título – *Tropicália ou Panis et Circencis*, em latim macarrônico, apresenta as mesmas cores. É curioso que no selo do disco a música-título vem grafada de modo diferente – Panis et Circenses [sic] – simples descuido ou aplicação da oswaldiana “contribuição milionária de todos os erros”? Na capa representa-se o Brasil arcaico e o provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação. (FAVARETTO, 2000, p.84)

Coletivamente realizado, o disco pode ser entendido como a resultante musical de toda uma ebulição artística, especialmente nas artes visuais, cinema, literatura e teatro, que vinha ganhando forças no país nas décadas de 1950 e, principalmente, 1960. Entretanto, é importante destacar que o tropicalismo fez uso de uma posição privilegiada da música popular, no tocante à discussão sobre questões políticas e sociais, e deslocou questionamentos em voga nas demais artes a um lugar de confluência entre um Brasil arcaico e a indústria cultural. Daí parte, talvez, a principal inovação musical tropicalista: a fusão – não somente a soma – de incongruências de maneira paródica e alegórica, dando à luz a uma nova forma cancional e, por conseguinte, à necessidade de uma nova escuta. “Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.” (FAVARETTO, 2000, p.32)

As canções são ordenadas de maneira que constituem uma narrativa sem intervalos – ao modelo *Sgt Pepper's*<sup>13</sup>, dos Beatles. Os arranjos, de modo diverso à lógica que guiava a música popular brasileira na década de 1960, são sobrepostos de elementos lírico e épico, complementarmente. Tendências aparentemente contraditórias aparecem em conjunção, numa espécie de carnavalização de temáticas relacionadas ao país – é a alegorização do Brasil.

O disco abre com “Miserere Nobis” (Gilberto Gil e José Carlos Capinam): iniciada a partir de uma sequência harmônica executada ao órgão e sinos ao fundo, remetendo

---

<sup>13</sup> Lançado em junho 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, revolucionou a história da produção fonográfica mundial, sendo considerado o primeiro disco conceitual – as canções foram arranjadas e gravadas seguindo uma narratividade, uma linha sequencial, sem introduções e finalizações tradicionais, geralmente intermediadas por cortes. Além do aspecto da narratividade presente no álbum, é interessante notar a semelhança entre seu encarte e o de *Tropicália ou Panis et Circencis*. Em ambos os integrantes posam juntos, em meio a elementos que influenciaram suas carreiras – no disco dos Beatles, eles aparecem vestidos com fardas de cores chamativas, rodeados por várias personalidades: Karl Marx, Edgar Allan Poe, Bob Dylan, Marlon Brando, Sr.H. Lawrence, entre outros.

sonoramente ao ritual católico, a canção faz referência à tradição brasileira mesclada a um discurso de denúncia das condições político-sociais da época. O refrão “Miserere Nobis / Ora ora pro nobis/” reforça, duplamente, a alusão à missa, rezada em latim, ou seja, ao apego à tradição da família brasileira, e um pedido de salvação – este, feito de maneira crítica, irônica. A mescla de elementos contrários, característica à canção tropicalista, permeia toda a canção – o sujeito narra a dificuldade sofrida na mudança para o Sudeste, “/Já não somos como na chegada / Calados e magros esperando o jantar / Na borda do prato se limita a janta / As espinhas do peixe de volta pro mar/” (FAVARETTO, 2000). Em seguida, há a fala de “esperança” numa possível igualdade social, “Tomara que um dia a dia / Um dia seja / Para todos e sempre a mesma cerveja / Tomara que um dia a dia / Um dia não / Para todos e sempre metade do pão/ Tomara que um dia a dia / Um dia seja / Que seja de linho a toalha de mesa / Tomara que um dia a dia / Um dia não / Na mesa da gente tem banana e feijão/”, e posteriormente reforça a contradição vivida no país, “/Já não somos como na chegada / O sol já é claro / Nas águas quietas do mangue / Derramemos vinho no linho da mesa / Molhada de vinho e manchada de sangue/”. Neste último verso vê-se a convocação para o rompimento com a lógica social e a denúncia da “mancha de sangue”, portanto, de uma marca que não sai, que não se esquece, deixada pelo violento regime militar. Ao final, há o reforço do discurso, destacando a atuação da censura, aludida nas palavras dissolvidas: “/Bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil / Fe-u-fu-z-i-le-zil / C-a-ca-nê-h-a-o-til-ão/”. A canção termina em *fade out* (redução gradativa do volume) permanecendo apenas sons de tiros de canhão. Dessa maneira, tem-se como abertura do disco uma canção altamente deflagradora das contradições culturais do país, que serão tratadas de forma diversa pelas músicas que se seguem. Faz-se oportuno, ainda, apontar para a mescla sonora apresentada no arranjo: órgão e sinos dão o tom referencial da tradição. Durante o refrão Gil canta efusivamente “/Miserere nobis / Ora ora pro nobis / É no sempre será ôi-iá-iá / É no sempre sempre serão/”. Os versos “cortam o tempo da referência religiosa, aludindo de um só golpe à concepção fatalista de uma ‘tragédia brasileira’”. (FAVARETTO, 2000, p.87). O cantor é acompanhado, nesse momento, por um coro – também característico da música religiosa –, baixo elétrico, violão e caixa tocados de uma maneira “agressiva” – é possível notar uma semelhança da sonoridade da caixa com o som de tiros, além da referência à forma característica de se tocar tarol nas bandas militares. O arranjo se desenvolve com a presença da sobreposição de elementos que deixam clara a mescla de recursos provenientes de diferentes esferas musicais: a orquestral, por meio dos arranjos de sopros; a popular, na forma de cantar e tocar violão; a sonoridade das bandas militares e, por fim, a incorporação dos instrumentos elétricos (neste caso, o baixo) na canção popular brasileira.



Favaretto (2000) faz uma síntese precisa do álbum:

Dentre as músicas, *Geléia Geral*, de Gil e Torquato Neto, pode ser considerada o interpretante do disco; ela é a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas, da capa e contracapa. Nela se representa a representação em grau máximo: ato de fazer música, referência ao contexto, música-tipo que se faz como desconstrução (de si, do referente, de outros textos). Em *Geléia Geral* sobressai a justaposição do arcaico e do moderno, feita numa fusão espaço-temporal. O espaço-tempo arcaico: referências à região rural-sertaneja, especialmente tratada em *Coração Materno*; à época colonial (século XVI) de *Três Caravelas*. O espaço-tempo moderno: referências ao meio urbano desenvolvido em *Parque Industrial*, à modernidade apresentada em *Baby*. Outras músicas, como *Mamãe Coragem*, *Enquanto seu Lobo não Vem* e *Panis et Circenses*, operam a transição do arcaico ao moderno e vice-versa, indicando projetos de mudança. *Lindonéia* alude a um presente arcaico – o Brasil suburbano; *Batmacumba* indica o sincretismo arcaico-moderno em ato, como procedimento artístico. Por sua vez, *Miserere Nobis* e *Hino ao Senhor do Bonfim* formam a moldura do painel definido e desmontado por *Geléia Geral*, sacralização/sacrilégio. (FAVARETTO, 2000, p.86)

Aqui vale destacar as canções interpretadas por Gal Costa, “Mamãe Coragem” e “Baby” – esta, Caetano havia composto por encomenda de sua irmã, Maria Bethânia, com a exigência de que contivesse os seguintes versos: “Leia na minha camisa / Baby, I love you”. Contagiado pelas novidades artísticas que conhecera e passara a incorporar em suas canções, Caetano escreveu uma letra sugestiva, atentando para a necessidade de se abrir para novos comportamentos, influências. Daí, surgiram versos como “/Você precisa saber da piscina, da Margarina, da Carolina, da gasolina / Você precisa saber de mim/ [...] /Você precisa tomar um sorvete, na lanchonete, andar com a gente, me ver de perto/ Ouvir aquela canção do Roberto”. Mesmo aprovando a composição, Bethânia recusou-se a gravá-la no disco *Tropicália*<sup>14</sup>, alegando não gostar de movimentos que porventura poderiam rotulá-la. Foi então que Caetano convidou Gal Costa para gravar a canção, que acabou se tornando o primeiro grande sucesso na voz da cantora. A interpretação de Gal emocionou Caetano no mesmo instante da gravação, imprimindo uma mescla do comportamento *bossanovista* ao clima de balada *rock’and’roll* que discretamente permeava a canção. “O próprio Caetano reforçou essa indução com a sua participação, citando o final de ‘Diana’, balada de Paul Anka que fizera sucesso no Brasil em 1958” (SEVERIANO; MELLO, 1997).

Em “Mamãe Coragem” (Caetano Veloso e Torquato Neto), Gal Costa mantém um canto suave, entretanto, prolonga mais as frases, seguindo o estilo mais regionalista da canção. A voz permanece na região médio-grave da tessitura, próxima da fala, em registro

---

<sup>14</sup> VELOSO, 1997, p.195.



misto de cabeça<sup>15</sup>, mantendo-se suave. A cantora mais uma vez interpreta o papel de alguém que fala sobre a necessidade de mudança – dessa vez, o diálogo é com sua mãe, justificando sua saída de casa e mudança para a cidade, e pedindo compreensão. A relação voz/letra também integra a ideia de fundir elementos inicialmente contraditórios, obtendo um resultado inusitado. Um discurso de certa maneira rebelde é transmitido sem exaltação de quem o diz: “/Mamãe, mamãe não chore / Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz / Mamãe, seja feliz/ [...] /Mamãe, mamãe não chore / Não chore nunca mais, não adianta / Eu tenho um beijo preso na garganta /Eu tenho um jeito de quem não se espanta / Braço de ouro vale 10 milhões / Eu tenho corações fora do peito / Mamãe, mamãe não chore, não tem jeito/”. Dessa forma, Gal Costa no disco tropicalista se apresenta como uma espécie de porta-voz de um novo discurso, uma interlocutora ativa de um novo comportamento dentre a juventude.

Gal soube aproveitar o impulso do sucesso alcançado com a canção “Baby” e preparou para se lançar em um ousado momento de sua carreira, na apresentação histórica de “Divino Maravilhoso”, no 4º Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968. Apresentada à canção composta por Caetano e Gil, a cantora vislumbrou uma performance definitivamente radical, que rompesse com o comportamento moderado do “banquinho e violão” *bossanovista*. Conversando com Gil, o responsável pela criação do arranjo, Gal explicou que queria cantá-la de uma forma nova, especialmente explosiva. E assim o compositor fez. Caetano, que até o momento da apresentação não tinha conhecimento sobre como seria o arranjo, assustou-se ao ver subir ao palco uma Gal completamente mudada: “cheia de penduricalhos e espelinhos pendurados no meu pescoço, aquela cabeleira afro armada por Dedé”. (COSTA, 2005)

No Festival da TV Record, adotou a persona de uma audaciosa estrela do rock. Vestida com uma elaborada túnica psicodélica enfeitada com espelhos, ela se pavoneava pelo palco, tocando para a plateia e pontuando cada refrão com gritos a plenos pulmões. A plateia do estúdio do Teatro Paramount reagiu com aplausos selvagens, agarrando sua túnica e cobrindo-a de serpentinas de carnaval enquanto ela dançava ao redor da cabine da orquestra onde o júri estava sentado. Apesar de “Divino Maravilhoso” ter obtido apenas o terceiro lugar, Gal Costa saiu do festival como a diva da Tropicália, um modelo para jovens cantoras”. (DUNN, 2008, p.165)

---

<sup>15</sup> Registro misto de cabeça: configuração da fonte glótica em que o músculo Cricotireóideo (CT) atua com predominância em relação ao Tireoaritenóideo (TA). O resultado sonoro varia de acordo com a preparação técnica e formação corpórea de cada cantor. Entretanto, no caso de Gal Costa, tem-se uma voz mais suave e com menos harmônicos agudos, visto que as pregas vocais se encontram sem grande tensionamento. Caso executasse a mesma melodia utilizando, predominantemente, o músculo TA, seria necessário um esforço vocal – uma vez que este trabalha no fechamento glótico e é próprio da fonação em regiões médio-graves – que, possivelmente, geraria uma sonoridade mais intensa, com maior presença de harmônicos agudos.



Figura 4<sup>16</sup> – Gal Costa cantando “Divino Maravilhoso” no 4º Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968

Chegamos aqui a um ponto importante do trabalho de contextualização – o advento do Tropicalismo – que necessita de algumas observações. Primeiramente, para compreendermos mais a fundo o comportamento adotado pela cantora Gal Costa a partir do movimento, e especialmente no show *Gal a Todo Vapor*, são oportunos alguns esclarecimentos sobre a relação dos tropicalistas com o cenário político da época e com o movimento contracultural brasileiro e internacional. Como apontado anteriormente, desde o início dos anos 1960, o posicionamento artístico de Caetano Veloso, bem como dos outros futuros tropicalistas e demais artistas simpatizantes à ideia de modernização da cultura no Brasil, diferia, de maneira particular, do discurso alavancado pelos CPCs. Mesmo compartilhando o desejo de liberdade e mudança político-social no país, a forma de se mostrarem resistentes ao sistema era díspar. E nesse ponto, a conduta dos tropicalistas comunicava-se diretamente com o levante contracultural que fervilhava, desde os anos 1950, nos Estados Unidos e na Inglaterra, especialmente. Hollanda e Gonçalves (1995) destacam:

A disposição rebelde do grupo baiano não se orientava apenas no sentido de uma crítica aos padrões do sistema. A transgressão enquanto recusa da política tradicional atingia a própria militância de esquerda, presente no meio estudantil, que se conduzia no campo do comportamento e das relações “pessoais” de forma um tanto rígida e conservadora. Não por acaso o relacionamento dos tropicalistas com as áreas militantes seria atravessado por uma série de ambiguidades e mesmo de conflitos. Uma espécie de desconfiança mútua estabelecia essa distância entre o

---

<sup>16</sup> Fotografia de autoria desconhecida. Disponível em: <<http://galcostafatal.blogspot.com.br/search/label/1968%20-%20IV%20FESTIVAL%20DA%20RECORD>> . Acesso em: 2 mar. 2015

engajamento propriamente político/revolucionário e a disposição anárquica e rebelde que iria informar a experiência de toda uma área da juventude brasileira na viagem do desbunde e da contracultura. (HOLLANDA, GONÇALVES, 1995, p.67)

Após a promulgação do Ato Institucional nº5<sup>17</sup>, no final de 1968, tais divergências se acentuaram<sup>18</sup>. Para os jovens estudantes e intelectuais, havia somente duas opções para resistir à truculência do Estado – entrar para a luta armada ou embarcar numa proposta de mudança individual, característica da contracultura. Para Caetano, a “esquerda ortodoxa” se preocupava somente com o futuro, com a mudança do amanhã, sem viver as questões existenciais do presente. Tomados por ideais contraculturais, os tropicalistas salientavam a ânsia por uma revolução comportamental, que ampliasse as possibilidades do uso do corpo e da mente. “Estávamos no Eros e na esquerda”, explicava José Celso Martinês (MARTINÊS apud HOLLANDA, 1981, p.62). E foi justamente pelo deboche ao “bem-comportado”, que Caetano e Gil acabaram exilados pelo regime ditatorial.

Na manhã de 27 de dezembro de 1968, os baianos tiveram suas casas invadidas pelos militares e foram levados sob o pretexto de prestarem depoimento à Polícia Federal. Os músicos permaneceram presos, cada um em uma cela, até a quarta-feira de cinzas do ano seguinte, quando foram levados de avião a Salvador – um aparente momento de tranquilidade para ambos. Contudo, ao pousarem na Bahia, depararam-se com mais uma ordem de prisão expedida dois meses antes, por não terem sido encontrados em São Paulo na manhã em que foram presos no Rio de Janeiro. A dupla amargou mais um dia na prisão, até que foram liberados sob a condição de se apresentarem diariamente no quartel. Não havia mais celas, mas a prisão era a cidade de Salvador. (CALADO, 1997)

Cerca de cinco meses depois, Caetano e Gil, acompanhados de suas respectivas esposas Dedé e Sandra, partiram para o exílio em Londres. Gal Costa desejou ir com os parceiros, mas teve de permanecer no Rio de Janeiro por dois motivos: não tinha condições financeiras para arcar com os gastos de uma viagem ao exterior e havia de cuidar de sua mãe. Dessa maneira, a cantora mudou-se para a casa do amigo e músico Jards Macalé, no Rio de

---

<sup>17</sup> O Ato Institucional nº5, baixado no dia 13 de dezembro de 1968, pelo governo do general Costa e Silva, vigorou por dez anos. Deflagrou o momento mais duro do regime ditatorial no Brasil, dando poder de punição, aos governantes, dos que fossem considerados inimigos do regime. Autorizava o presidente da república, sem apreciação judicial, “decretar recesso no Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do habeas-corpus” (D’ARAUJO, 2015)

<sup>18</sup> É preciso destacar que tais divergências, como citado por Holanda (1995), eram em certa medida ambíguas. Havia consonância de ideias entre os diferentes grupos esquerdistas, entretanto, salientamos aqui a maior aproximação dos tropicalistas com o movimento contracultural.

Janeiro, companhia constante da cantora a partir de então. Morando juntos, Gal e Macalé permaneceram fazendo músicas, conversando, refletindo sobre o que se passava no país.

Somente no ano de 1969 Gal Costa lançou, pela Philips Records, seus dois primeiros álbuns – *Gal Costa* e *Gal*. Ambos os trabalhos revelaram uma intérprete distinta de tudo o que se ouvia nas rádios nacionais. O LP *Gal Costa* teve arranjos de Gilberto Gil, Lanny Gordin e Rogério Duprat, este também responsável pela direção musical. Já na primeira faixa, “Não Identificado” (Caetano Veloso), a intérprete apresentava seu novo momento. Mesmo se tratando de uma canção passional, a cantora mesclou a suavidade *bossanovista* a momentos de interpretação mais intensa, típica da linguagem *rock’and’roll*. Esse tipo de mistura permeou toda a obra. Nas faixas que se seguiram, xaxado, rock, bossa e samba receberam tratamentos inusitados. A brasilidade mesclada à psicodelia e estridência do rock.

“Não quero mais essas tardes mornais, normais [...]”. Assim, a artista se anunciava ainda mais transgressora em “Cinema Olympia” (Caetano Veloso), faixa inaugural do LP *Gal*. A interpretação *bossanovista* cedia espaço para explosões vocais da intérprete, que com gritos, gemidos, efeitos vocais (como growlings<sup>19</sup>), dialogava ainda mais com o rock e a psicodelia. Para não deixar dúvidas sobre a nova cantora que aflorava, gravou a canção “Meu nome é Gal”, composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos – faixa que ganhou reconhecimento nacional pelo duelo travado entre voz e guitarra. Gal já não obedecia mais a padrões estéticos, tampouco a limitações na tessitura. As múltiplas formas de uso da voz apresentadas por ela redimensionavam o papel do intérprete. Reforçava-se o caráter autoral do cantor popular.

Os discos de Gal Costa lançados nos anos seguintes – *Gal* (1969), *Fa-tal* (1971) – trazem um material riquíssimo do ponto de vista do canto. A cantora mescla o gesto vocal *bossanovista* com a estridência tropicalista, adotando procedimentos vocais que se compatibilizam com as canções e ampliam o campo de significação da obra gravada. Isto porque a percepção do significado passa a existir não apenas na relação melodia/letra, mas sobretudo na presença do componente vocal, que traduz esse eixo central com gestos diversos e que extrapola a natureza pura da voz. (MACHADO, 2012, p.39)

A década de 1970 iniciou bastante movimentada para Gal Costa. A cantora passara o Ano Novo em Londres, junto a Caetano, Gil, Dedé e Sandra Gadelha, Jorge Mautner, Rogério Sganzerla, Helena Ignez, entre outros amigos. Os músicos chegaram a

---

<sup>19</sup> Efeito no qual tanto as pregas vocais quanto as pregas vestibulares (também chamadas “falsas pregas”) vibram, produzindo um efeito de ‘arranhamento’ na voz.

participar de uma *jam session* no palco do festival da Ilha de Wight (Inglaterra), no qual também se apresentou o guitarrista Jimi Hendrix. Aquele foi um novo momento de reflexão por parte de Gal sobre sua forma de cantar. A agressividade impressa, vocal e gestualmente, em suas apresentações do ano anterior começava a dar lugar a uma atitude de maior equilíbrio entre momentos de suavidade e explosão. A busca agora era por “um trabalho que permitisse revelar as muitas possibilidades de sua voz. Do canto recôndito ao grito, do rock ao baião, do blues à bossa, do lixo ao luxo. Tropicalista, com toda razão”. (LOGULLO, 2016)

De volta ao Rio de Janeiro, de cabelos partidos ao meio e uma postura mais relaxada, lançou um compacto com composições recentes feitas pelos baianos no exílio: “London, London” (Caetano Veloso) e “Minimistério” (Gilberto Gil). A primeira obteve um sucesso instantâneo, ocupando o topo de execução nas rádios. No segundo semestre, a cantora lançou seu terceiro LP, intitulado *LeGal*. Este era resultado do show *Deixa Sangrar*, estreado meses antes no Teatro Opinião, no qual a cantora se apresentava acompanhada do grupo Som Imaginário<sup>20</sup> e do percussionista Naná Vasconcellos. (LOGULLO, 2016) O show teve direção musical de Jards Macalé e projeto visual de Hélio Oiticica – cenário e posteriormente o encarte do disco.

Ainda em 1970, a gravadora Philips extraiu outro sucesso do show, “Você Não Entende Nada” (Caetano Veloso), e incluiu às pressas em parte da prensagem de *LeGal*. A canção também integrou um compacto duplo lançado no ano seguinte, que continha “Zoológico” (Gilberto Gil) e duas outras canções que se tornariam grandes sucessos na voz da intérprete, “Sua Estupidez” (Roberto e Erasmo Carlos) e “Vapor Barato” (Waly Salomão e Jards Macalé).

---

<sup>20</sup> “Grupo instrumental. Formado (1970) por Wagner Tiso (teclados), Robertinho Silva (bateria), Tavito (violão de 12 cordas), Luiz Alves (baixo), Laudir de Oliveira (percussão) e Zé Rodrix (órgão, percussão, voz e flautas). Nesse ano, com a participação de Nivaldo Ornelas e Toninho Horta, dividiu palco com Milton Nascimento no show *Milton Nascimento, ah, e o Som Imaginário*, e participou da gravação do disco *Milton*, do artista. Na época, Laudir de Oliveira foi substituído por Naná Vasconcelos. Em 1971, Zé Rodrix desligou-se do grupo. No mesmo ano, o grupo lançou o LP *Som Imaginário*. Ainda em 1971, acompanhou Gal Costa em show no Teatro Opinião (RJ), com Naná Vasconcelos na percussão”. (HOUAISS, 2006, p.707)



Figura 5: 35 anos de Gal Fa-Tal: sexo e areia no teatro – Revista Bizz, novembro de 2006<sup>21</sup>

No Brasil pós-tropicalista, portanto, tinha-se uma esquerda dividida entre a guerrilha e o “desbunde”. Entre os jovens ganhava força o ideário contracultural já adotado pelos tropicalistas e agora significativamente representado pela figura de Gal Costa. Colocava-se em debate a preocupação com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, etc. Surgia uma “imprensa alternativa” – *O Pasquim*, *Flor do Mal*, *Bondinho*, *A Pomba*, entre outros. E foi justamente na “página underground” do *Pasquim*, produzida por Luiz Carlos Maciel, que a informação contracultural recebeu mais voz. Em uma edição de 1969, o jornalista publicou um artigo com recomendações sobre comportamentos “por dentro” a serem adotados pelos interessados a participarem das rodas intelectuais que frequentavam a praia de Ipanema. Holanda (1993) destaca alguns trechos do artigo:

[...] Se a conversa for sobre psicanálise, pode ser contra, sem medo. No dia seguinte você conta ao seu analista e ele próprio saberá compreender. Ele é tão bacana, não é? Diga, portanto, que a psicanálise é uma invenção do século passado, que não tem mais sentido no mundo de hoje. Quando lhe perguntarem por uma alternativa válida – perdão, eu disse “válida”? Quis dizer: “uma alternativa”, sem adjetivos -, responda com simplicidade que são as drogas alucinógenas. (MACIEL apud HOLLANDA, 1993, p.64)

Outro ponto interessante a ser destacado sobre a contracultura no Brasil diz respeito à identificação dos jovens intelectuais, classe média, com as minorias: homossexuais, freaks, marginal do morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia passa a ser considerada o paraíso oficial das minorias, onde surgiram os principais líderes desse movimento: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Waly Salomão,

<sup>21</sup> Matéria disponível em: <http://galcostafatal.blogspot.com.br/2010/01/35-anos-do-fatal-desbunde-music-fonte.html>. Acesso em 10/09/2016

Rogério Duarte, Duda Machado e outros (HOLLANDA, 1993). Sobre essa identificação com o periférico, Antônio Risério afirma que a contracultura

[...] promoveu o encontro cara a cara, nas grandes cidades do país, entre jovens economicamente privilegiados e jovens marginalizados, numa troca de vivências e de linguagens que, girando inicialmente em torno do consumo da maconha, não deixou de ter a sua importância no processo de superação da couraça branca no Brasil. É claro que as drogas, naqueles dias, não significavam o que hoje significam: eram consumidas sob o signo do mistério e da utopia, drogas para a expansão da consciência, instrumentos para a renovação da percepção das coisas e das formas do mundo. [...] E não foi por acaso, aliás, que a gíria brasileira, até então em boa parte de origem argentina (bacana, otário, etc), passou a vir dos morros, favelas e aglomerados periféricos, a exemplo de “desbunde” e “fazer a cabeça”, do léxico candomblezeiro. (RISÉRIO, 2006, p.28).

Como bem-humoradamente descrita por Luiz Carlos Maciel, a praia de Ipanema se tornou ponto de encontro dos jovens “desbundados”. Em nossa pesquisa interessa-nos, mais especificamente, um trecho da praia denominado “Dunas da Gal” ou “Dunas do barato”. Nos primeiros anos da década de 1970, a intérprete era reconhecida por muitos como a voz da resistência tropicalista no Brasil – além de ser responsável pela divulgação de canções compostas por Caetano e Gil no exílio, como dito anteriormente, Gal impressionava e influenciava a juventude por sua voz, atitude e estilo ousados. Por onde a cantora passava, aglomeravam-se jovens e intelectuais. Com a praia de Ipanema não foi diferente: em 1970, a prefeitura do Rio de Janeiro deu início à construção de um emissário submarino no local. Como parte da obra, foi estruturado um píer que se estendia por muitos metros mar adentro, isolando parte da praia e criando pequenas dunas de areia acumulada. O local, até então explorado somente por surfistas, chamou a atenção de Gal e Macalé, que passaram a frequentá-lo. Ao saberem que a musa da tropicália tomava sol diariamente naquela praia, os então intitulados “desbundados”<sup>22</sup> também migraram para o local. O compositor Jorge Mautner, frequentador assíduo das Dunas, as descreve:

Ao meu ver, se transformou num laboratório do que deveria vir a ser a democracia brasileira. Então aqui nas Dunas do Barato as pessoas falavam o que queriam, falavam mal de política, faziam coisas que não podiam fazer. Se fosse pra lá, seriam presos, mas aqui podiam. Então era uma espécie de território livre, encravado no meio da ditadura. (MAUTNER, 1994)

---

<sup>22</sup> “Para falar em termos semicaturais, o desbundado não estava preocupado em mudar o regime político, mas em ficar na dele, em paz, queimando seu charo e ouvindo Rolling Stones. Antes que alterar o sistema de poder, ele pretendia, pela transformação interior e da conduta cotidiana, “mudar a vida”, quem sabe construindo-se como novo ser de uma Nova Era, espécie de amostra grátis do Futuro [...] enquanto o jovem terrorista se submetia aos rigores de uma disciplina bélica, a fim de arrombar a porta, saltando com os dois pés no peito do porteiro, o desbundado dava as costas ao “sistema”, mais interessado no que estava na rasgarganta ébria de Janis Joplin, na Revolução Sexual, em cintilações canábico-lisérgicas nas praias azuis de Búzios ou Arembépe. Se quisermos acentuar ao extremo as diferenças, basta ler Carlos Marighella ao som do primeiro disco dos Novos Baianos”. (RISÉRIO, 2006, p.25)





Figura 6: Dunas do Barato – site Pier de Ipanema



Figura 7: Gal Costa nas Dunas do Barato. Fotografia – site Pier de Ipanema



Figura 8: Dunas do Barato. Fotografia – Fernando Fedoca Lima

A efervescência contracultural permaneceu por três anos nas Dunas do Barato e fez daquele reduto destino obrigatório a todos interessados em compartilhar experiências muitas vezes censuradas pelo regime militar, como o próprio uso de drogas e a liberdade



sexual. Além de Gal e Macalé, foram várias as personalidades vistas nas Dunas, como Wally Sailormoon<sup>23</sup>, Jorge Mautner, José Simão, Luiz Carlos Maciel, Scarlet Moon de Chevalier, entre outros. A escritora Lucy Dias também destaca a importância das Dunas para o cultivo de um espírito coletivo frente toda repressão sofrida.

Jovens marginais das classes média e da burguesia se deixavam levar na grande onda da contracultura, redimindo valores coletivos postos em desuso como a igualdade, que permitia um viver coletivo alternativo ao mundo de progresso e fartura vendido pelo regime. Igualdade, solidariedade, consumo coletivo de drogas, ruptura com os padrões sexuais – homem pode “experimentar” homem, mulher com mulher e todos com todos -, a valorização do amor tribal, esses eram os principais pontos defendidos por quem estava a fim de ir fundo nas coisas. (DIAS, 2003, p.95)

Imersa nesse cenário de forte repressão nas ruas e libertinagem entre as Dunas do Barato, Gal Costa convida Waly Salomão (Waly Sailormoon, à época) para dirigi-la em um novo show – *Gal a Todo Vapor*.

### 1.3. *Fa- Tal - Gal a Todo Vapor*

Gal a Todo Vapor, o grande sucesso da temporada, todas as noites, lá no Teresão. A todo vapor mesmo. Era só a banda dar os primeiros acordes que a turma das dunas desfiava o resto, de cor. E pior, ninguém queria pagar. Pagar era um insulto. O teatro era o Teresa Raquel, vulgo Teresão, lá em Copacabana. E o diretor do show era o Waly Salomão. E dálhe convites. Principalmente quando descia o Morro de São Carlos com o Melodia e toda aquela roda de bambas e compositores de samba. E ficavam na porta. Aí o Waly dava uns abraços psicodélicos na Teresa Raquel e ficava falando loucuras no ouvido dela. Aí convite virava chuva de confete. [...] E Gal corria de um lado pro outro do palco cantando. E encantando: “Vejo o Rio de Janeiro”. Um sol. Um sol. (SIMÃO, 2005)

No decorrer desta pesquisa, especialmente no momento de busca de depoimentos e informações acerca do espetáculo, foi possível perceber uma alta carga emotiva, geralmente saudosista e romantizada, implícita nas palavras dos que puderam assisti-lo, como ilustrado pelo relato do jornalista José Simão. Ao realizar o estudo *Pier da resistência: contracultura, Tropicália e memória no Rio de Janeiro* (2003), Gustavo Alonso, também frente a depoimentos extremamente romantizados sobre as “Dunas do Barato” ou “Dunas da Gal”, destaca: “O mito não é uma história falsa ou inventada, mas uma história que se torna significativa, na medida em que passa a ser compartilhada, e se torna um símbolo de auto-representação de uma cultura.” (ALONSO, 2003, p. 29). Em consonância com o autor, portanto, é importante atentar para os depoimentos daqueles que se identificaram enquanto

---

<sup>23</sup> No início da década de 1970, Waly substituiu o sobrenome Salomão por “Sailormoon – misto de codinome de clandestinidade, persona heteronímica e anagrama confessional, com o qual assinou seu primeiro livro” – *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972). (ORNELAS, 2008, p.140)

vítimas da repressão promovida pelo regime militar e que encontraram nas Dunas um símbolo de resistência e subversão.

Como descrito por José Simão, Waly Salomão era conhecido pela maneira “psicodélica” e singular de se relacionar – característica também impressa em seu trabalho de escritor e diretor artístico. Antes de introduzirmos a discussão sobre *Gal a Todo Vapor* e o seu registro fonográfico, torna-se imprescindível, portanto, pontuar alguns detalhes referentes à vida e obra de Waly, os quais nos auxilia significativamente no entendimento da concepção e realização do espetáculo. Waly Dias Salomão nasceu no interior da Bahia, cidade de Jequié, em 1943. Filho de um imigrante sírio e uma sertaneja, fez parte do escopo de baianos que migraram para o sudeste em busca de novas experiências pessoais e profissionais/artísticas. Ao observarmos a obra de Waly, que transitou da poesia à produção artística de shows e discos, é possível perceber características bastante comuns aos tropicalistas. Entretanto, o rótulo tropicalista não o soava adequado, uma vez que vivenciou e, ao mesmo tempo, questionou constantemente os mais diversos experimentos artísticos. Como apontado por Flávio Boaventura,

[...] desde sua estreia com *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972) até *Pescados vivos* (2004, póstumo), Waly metabolizou tendências (modernismo, concretismo, tropicalismo) e dissipou fronteiras (música, artes plásticas, literatura, filosofia), sempre aberto a novas de(s)colagens, sem nunca se dar por vencido nem jamais se render ao cansaço gerado pela figura engessada do cânone: “Não cultivei nem cultivo a palidez ativa (...)”. Inconformado, frequentemente rechaçou toda forma de carapuça e congelamento que quisessem lhe impingir. (BOAVENTURA, 2009, p.14)

O “nomadismo” vivido durante toda sua carreira, no que tange ao trânsito entre expressões artísticas, fez de Waly uma persona também em intensa e constante mutação. No documentário *Waly – Pan-Cinema permanente*<sup>24</sup>, dirigido por Carlos Neder, o artista se mostra em uma aparente atuação infundável, no sentido de estar sempre encarnando um novo personagem. Segundo Antônio Cícero, também filmado por Neder, Waly estava sempre “armado”. E o poeta reafirmava tal posição: “Tem um culto, por exemplo, da transparência. Eu não partilho desse culto. É mascarado que você vai adiante. O culto da transparência, para mim, é o culto da banalidade. [...] Eu partilho de um discurso propositalmente a favor da opacidade.” (SALOMÃO apud NEDER, 2008). Segundo Caetano Veloso, além de fazer nascer de si mesmo personas diversas, Waly “tinha um talento desenvolvido” para fazer o mesmo com os outros, extraindo, muitas vezes, um comportamento teatral “dirigido” por ele em situações não necessariamente artísticas. “As pessoas eram desconhecidas de si mesmas,

<sup>24</sup> *Pan-Cinema Permanente*, Carlos Neder, Flávio Botelho, Já Filmes, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8>. Acesso em: 03/04/2017

era isso que o Waly mostrava. Ele fazia uma espécie de revelação.” (VELOSO apud NEDER, 2008). Esse é um ponto fundamental para pensarmos as transformações visuais e comportamentais apresentadas por Gal Costa em *Gal a Todo Vapor*. Sob a direção artística de Waly Salomão, a cantora explorou visual e vocalmente possibilidades ousadas, que fizeram do show um marco de representação da contracultura e do desbunde enquanto resistência ao sistema em vigor.

O Waly foi muito bom, porque ele era animado, tinha um pique e aceitava opiniões. Aliás, todo mundo dava opiniões e ele aceitava. Ele era bom de trabalhar. Ele era empolgado com tudo, massageava o meu ego bastante. Era aquele diretor que falava, massageava, até porque ele gostava de mim. [...] Era ótimo, porque ele era um incendiário, pegava fogo. Trabalhava de uma maneira livre, não vinha com uma ideia pré-concebida. (COSTA apud FERREIRA, 2017)

Um outro aspecto importante a ser destacado sobre Waly Salomão diz respeito à sua intensa relação de amizade e troca artística com Hélio Oiticica. Este, que abandonou a vida economicamente confortável da zona sul do Rio de Janeiro, onde cresceu, e se mudou para a periferia, entregou ao amor por um homem, negro, envolvido com o tráfico de drogas. Foi na vivência na favela que Oiticica se inspirou para a criação de instalações como a própria *Tropicália*, exposta na mostra *Nova Objetividade*, em 1967 – elaborada com a intenção de recriar a sensação de caminhar entre as ruelas de uma favela<sup>25</sup>. A influência de Oiticica na obra de Waly aparece fortemente no projeto visual do show e do encarte do disco *Fa – Tal – Gal a Todo Vapor*, no qual há a foto de Gal entre integrantes do grupo Novos Baianos vestidos com um *Parangolé* de Oiticica:



Figura 9: Waly Salomão vestido de Parangolé, Gal Costa e integrantes do grupo Novos Baianos.

<sup>25</sup> (OITICICA apud TROPICÁLIA, 2007)

Hélio Oiticica já havia trabalhado com Gal Costa, na criação da capa do disco *LeGal* (1970). De acordo com Noletto, no trabalho descrito, o artista plástico foi responsável por explorar de maneira inédita o potencial semântico do cabelo de Gal:

A utilização do cabelo como recurso cênico, carregado de significações simbólicas associadas a Gal Costa, foi explorada pelo artista Hélio Oiticica ao desenvolver a capa e o design gráfico do Long Play (LP) *LEGAL* (1970), no qual havia uma fotografia onde, dentro dos cabelos de Gal, estão contidos vários ícones da indústria cultural brasileira e mundial pertencentes ao imaginário dos jovens como, por exemplo, Gilberto Gil, Waly Salomão e James Dean. São, na verdade, fotos de personalidades e eventos sociais que representam as tensões políticas, sociais e artísticas de uma época e que, neste caso, também estavam representadas implicitamente pela rebeldia dos cabelos da cantora. (NOLETO, 2014, p.66)



Figura 10: capa do disco *LeGal* (1970)

Dando continuidade à discussão sobre a direção artística de Waly Salomão, é possível e importante compreendê-la como linha condutora que alinhavou a escolha de repertório, direção cênica, concepção visual do show e do disco e, principalmente, a transformação da “figura” Gal Costa. Foi sob a direção de Waly que a cantora passou a se explorar de forma mais elaborada visual e cenicamente – de maneira extremamente sensualizada. Acontecia ali, de fato, uma explosão. Não à toa, Waly fez questão de colocar em destaque no palco “Fa – Tal” e “Violeto”. As palavras foram pensadas por Waly em conjunção com os artistas Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Deixando revelar a forte influência da poesia concreta, a intenção era que houvesse um cenário em que o verbal se confundisse com o visual. “Fa-tal” trazia a noção da fatalidade e “Violeto”, invenção poética de Waly, era a fusão das palavras “violento” e a cor “violeta”, que de alguma maneira fazia sentido para o diretor – nada explicado, detalhes opacos, subjetivos, como ele mesmo declarou ser de sua preferência (CAMPOS, 2014, p.9)



Figura 11: Gal Costa no show *Gal a Todo Vapor* (1971). No chão vê-se o escrito “- FA-TAL -”.

Fotografia: Hugo Góes



Figura 12: faixas pertencentes ao cenário do show *Gal a Todo Vapor* expostas por Luciano Figueiredo – responsável pela ambientação e pela capa do disco

O projeto visual do disco, também resultante da troca criativa entre Waly Salomão, Oscar Ramos e Luciano Figueiredo – ambos reconhecidos pelos trabalhos desenvolvidos na época tropicalista e pós-tropicalista – merece atenção, especificamente à riqueza semântica das imagens utilizadas. A capa do disco dá destaque à palavra “Fa-Tal”, sobreposta à imagem da boca de Gal Costa, pintada com batom vermelho, atrás de um microfone. “Além do forte apelo sexual da boca (que se tornaria, a partir de então, emblema representativo da presença física da cantora), a foto dá margem a interpretações de que a boca pode ser usada para cantar, calar, denunciar [...]”. (NOLETO, 2010, p.23). Os lábios vermelhos se tornaram, a partir de então, marca característica de Gal, retornando mais nitidamente enquanto ícone em trabalhos como *Profana* (1984) e *O Sorriso do Gato de Alice* (1993), e presentes de maneira mais discreta em quase todos os discos compreendidos entre 1971 e a década de 1980. Luciano Figueiredo acrescenta,

O *Gal – Fatal* foi uma coisa muito importante e que confirma o que estava acontecendo antes, porque eu, o Waly Salomão que dirigiu o show, com o Oscar, a própria Gal e as pessoas em volta, nós sabíamos desse campo novo, muito excitante, estimulante, que era a interação de linguagens. Na época, nós não falávamos essa palavra: interação de linguagens nem interdisciplinaridade. Nós só tínhamos uma certeza: era muito importante prestar atenção à poesia [...] o *close up* na boca da Gal com a palavra *Fa-tal* em cima, com o título grande – *Gal a todo vapor* – e atrás um outro corte fotográfico com detalhe da mão e violão escrito *mão violão*, isso tudo era pensado com muita precisão, muito intencional, a valorização da palavra. (FIGUEIREDO apud CAMPOS, 2014)

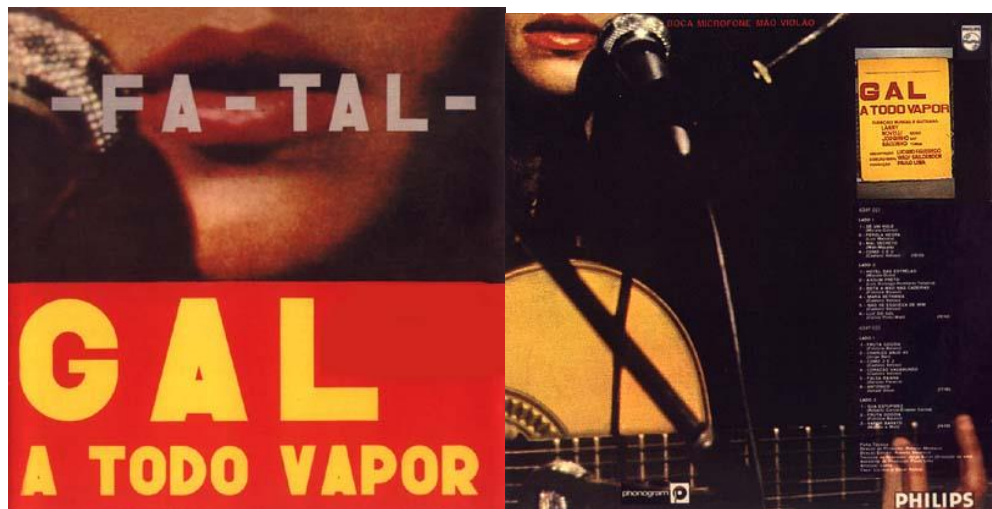


Figura 13: capa e contracapa do disco Fa-Tal – Gal a Todo Vapor

A parte interior do encarte também merece atenção. Como é possível ver pela imagem abaixo, o encarte consistia, basicamente, na colagem de imagens do show e de palavras representativas da concepção artística e musical do mesmo, além da ideologia contracultural.



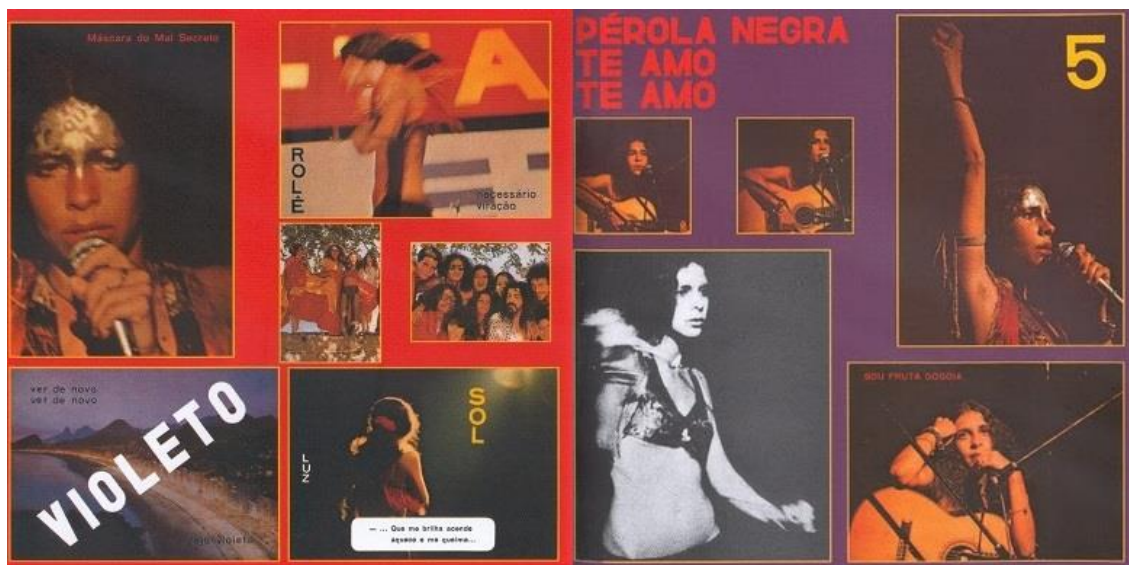


Figura 14: parte interna do encarte

Recebem destaque a fotografia de Gal usando um acessório, que seria a “máscara do mal secreto” – a canção “Mal secreto” (Jards Macalé e Waly Salomão) descreve o sofrimento emudecido dos jovens artistas frente à repressão militar, talvez uma das mais representativas da realidade vivida pela juventude contracultural na época. A letra diz “/Massacro meu medo / Mascaro minha dor / Já sei sofrer / Não preciso de gente que me oriente/”, dessa maneira, Gal se apresentava “mascarada”, em afirmação à sua posição de porta-voz de uma geração que a assistia.



Figura 15: Gal Costa usando a “máscara do Mal Secreto”

As figuras acima fazem referência à música “Dê um rolê” (Moraes Moreira e Galvão), também interpretada por Gal no disco. O grupo Novos Baianos, àquela época, era um dos maiores símbolos do desbunde e, na canção, diziam: “/Enquanto eles se batem / Dê um rolê e você vai ouvir / Apenas quem já dizia / Eu não tenho nada / Antes de você ser eu sou / Eu sou / Eu sou o amor da cabeça aos pés/” – talvez uma versão “desbundada” do

célebre verso de Chico Buarque “/Apesar de você, amanhã há de ser outro dia/”. Em 1971, os baianos reafirmavam que, antes da existência de toda e qualquer repressão, eles já existiam e permaneciam existindo em sua essência de amor “da cabeça aos pés”. A importância da mensagem trazida pelos Novos Baianos é exposta na imagem em que Gal aparece correndo, com a palavra “rolê” em destaque. Bem ao lado, há a citação da canção “Antonico” (Ismael Silva), na qual a parceria e o espírito de coletividade característico do samba e, posteriormente, da juventude contracultural brasileira, são enfatizados. Dessa maneira, “necessário” e “viração” recebem destaque, em certa medida, como palavras de ordem daquele momento.



Figuras 16 e 17: À esquerda, Gal se movimentando durante o show. A fotografia é sobreposta pelas palavras “Rolê”, “Necessário” e “Viração”. À direita, Gal Costa e Waly Salomão junto dos Novos Baianos.

“Hotel das estrelas” (Jards Macalé e Waly Salomão) também tem sua representação visual no encarte – uma foto do Rio de Janeiro, de coloração violeta, sobreposta pela palavra “Violeto”. A canção faz alusão à prisão e à tortura velada durante a ditadura militar no país. Nos versos “/Dessa janela sozinha / Olhar a cidade me acalma / Estrela vulgar a vagar / Rio e também posso chorar / Oh, e também posso chorar /” ilustram a privação e a solidão que assolavam aquela juventude. A imagem do Rio de Janeiro acalma, mas também carrega a violência do momento, expressa em “Violeto” – o Rio é fonte de alegria e tristeza – contradições vividas no período do regime militar, sobrepostas ao “modo tropicalista”.

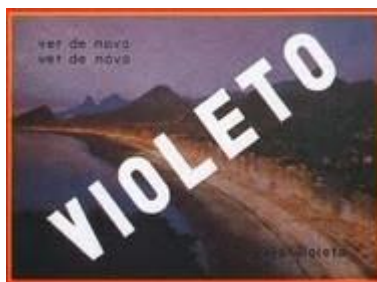


Figura 18



Também destacando a opressão do regime militar, “Luz do Sol”, canção que encerra o disco, recebe lugar especial no encarte. A foto de Gal cantando de costas é acompanhada das palavras “Luz”, “Sol”, e do verso “/ Que me brilha, ascende, aquece e queima/”. A exaltação ao Sol pode ser compreendida como o desejo pela volta da liberdade, alegria, energia apagadas pela violência. Portanto, é possível perceber, do lado esquerdo do encarte, ilustrações e citações voltadas à desilusão e melancolia sentidas em decorrência de um sistema político truculento.



Figura 19: Silhueta de Gal no show, no momento em que a luz ilumina seu rosto. Fotografia sobreposta pelas palavras “Luz”, “Sol” e o verso “/Que me brilha ascende aquece e me queima”, da canção Luz do Sol.

Na parte direita, são citadas canções de cunho passional, que também se referem à melancolia do contexto político-social do momento, mas trazem questões mais voltadas ao indivíduo: “Como dois e dois” (Caetano Veloso), implícita pela disposição das fotografias, em que duas estão ao lado de uma terceira que contém o número cinco, referindo ao verso “/Tudo certo como dois e dois são cinco/”; “Pérola Negra” (Luiz Melodia) representada pelos versos em destaque “/Pérola Negra / Te amo / Te amo”; e “Fruta Gogoia”, proveniente do folclore baiano, cantada duas vezes pela cantora durante o show, como uma forma de se apresentar e introduzir cada um dos momentos do espetáculo – o primeiro, voz e violão, e, o segundo, voz e banda.



Figura 20: parte interna do encarte

A construção cênica e imagética de uma Gal Costa ainda mais ousada e, principalmente, sensualizada pode ser considerada uma das principais contribuições de Waly Salomão enquanto diretor do espetáculo. Em *Gal a Todo Vapor*, houve a elaboração de uma persona artística que, em certa medida, definiu o comportamento vocal e gestual da cantora por muitos anos. Durante toda a década de 1970, os trabalhos de Gal giraram em torno dessa figura sensual, que mesclava influências diversas – uma baiana, carregada de referências regionais e até mesmo do candomblé, com vestimentas hippie, cabelo *black power* etc. O hibridismo contido não somente na vestimenta, mas, também fortemente presente no gesto vocal de Gal Costa conquistou uma juventude voltada à contracultura com tal força, que a cantora foi considerada a musa tropicalista e musa do desbunde. Dizer que a intérprete foi a voz de resistência do tropicalismo no Brasil, portanto, não é um exagero – além de mesclar tendências de maneira única, a cantora gravou vinte e uma músicas compostas por Caetano e Gil durante o período de exílio dos baianos. A contribuição de Gal para o movimento ainda foi além. Ela foi a única mulher que permaneceu atuante no tropicalismo desde antes da gravação do disco *Tropicália* (1968), até o momento posterior à prisão e a saída de seus companheiros do Brasil.

Acerca do comportamento adotado por Gal Costa, especificamente a partir do *Fa-tal*, Noleto afirma:

A atitude vanguardista de Gal Costa provavelmente pode ter contribuído para a construção de um novo modelo feminino no Brasil, isto é, um parâmetro nacional de feminilidade e modernidade mais próximo da realidade das mulheres brasileiras –

porém sem abandonar padrões de feminilidade e modernidade internacionais – no qual elas pudessem ser encorajadas a ter referências culturais plurais para construir sua identidade visual, sendo estimuladas a expor as suas sexualidades e a assumir relacionamentos não convencionais e, em muitos casos, homossexuais. (NOLETO, 2014, p.68)

A identificação de uma geração de jovens com o comportamento apresentado pela intérprete, em consonância com os ideais coletivistas da contracultura, fez surgir uma rede social em torno de tudo que se relacionava a Gal, das “Dunas” ao teatro Tereza Raquel. Segundo o produtor musical Marcos Preto, a partir da turnê de *Gal a Todo Vapor*, o teatro, localizado em Copacabana, se tornou um ponto de encontro de artistas e intelectuais admiradores de Gal Costa, fora do horário de show e para a realização de reuniões e outras atividades (PRETO apud CAMPOS, 2014). Noletto reafirma a importância do surgimento dessa rede em torno do trabalho de Gal Costa, enquanto criadora de um bem-estar social para a juventude:

[...] esses fãs de Gal Costa se sentiam tão bem acolhidos em seus shows, pois aqueles espetáculos de música proporcionavam a configuração do espaço ideal e adequado para aquela juventude que se sentia reprimida por conta de suas orientações políticas, comportamentais e sexuais. Em outras palavras, os shows delimitavam um território onde a ideia de repressão não tinha força, estimulando-se um ideal de liberdade expressiva no imaginário destes jovens. Aliás, sob a lógica de FOUCAULT (1988), poder-se-ia descartar essa “hipótese repressiva” e adotar a ideia de que, na verdade, as relações de poder instauradas no período da Ditadura Militar no Brasil eram, de fato, produtoras de sexualidades a partir de discursos implícitos que incitavam a valorização de uma masculinidade e feminilidade socialmente legitimada, reforçando ideais heteronormativos, fabricantes da imagem do macho “viril” e da fêmea “delicada”. Ao gerar esses padrões legitimados do comportamento para os gêneros e para as sexualidades, por outro lado, as relações de poder incitavam atitudes de resistência – empreendidas por sujeitos homossexuais – às regras de inteligibilidade dos gêneros. Neste sentido, compreendo que os shows de Gal Costa (nos anos 1970) poderiam ser considerados como espaços de sociabilidade onde sujeitos com comportamento divergente dos padrões heteronormativos produziam suas sexualidades e performatividades de gênero (BUTLER, 2002) como uma resposta direcionada às ações normalizadoras de performances corporais e condutas sexuais. (NOLETO, 2014, p.69)

Partindo para o objeto central de análise da presente pesquisa – os fonogramas do disco *Fa-tal – Gal a Todo Vapor* – faz-se necessário destacar que o álbum é resultado da gravação, ao vivo, de determinada apresentação do show. Ou seja, escutando-o é possível perceber a narratividade contida na ordem das canções e, em certa medida, a dinâmica com que se dava o espetáculo. Assim sendo, dissertaremos a seguir sobre o projeto musical, que contou com direção do guitarrista e arranjador Lanny Gordin.

### 1.3.1. Canções

Eu sou uma fruta gogóia  
Eu sou uma moça  
Eu sou calunga de louça  
Eu sou uma jóia

Eu sou a chuva que móia  
Que refresca bem  
Eu sou o balanço do trem  
Carreira de Tróia

Eu sou a tiranaboia  
Eu sou o mar  
Samba que eu ensaiar  
Mestre não óia

“Fruta gogóia” (Folclore baiano)

Gal Costa iniciava o espetáculo cantando, *a cappella*, “Fruta Gogóia”, canção proveniente da cultura popular nordestina. O título faz menção ao fruto de uma planta típica de regiões litorâneas, também conhecida como “Melancia da praia”, de porte médio e folhas repletas de espinhos. O fruto apresenta cor avermelhada e semente tóxica, utilizada para matar insetos. Ou seja, trata-se de algo vistoso, avermelhado – cor predominante do projeto visual do show e do disco – mas que se deve ter cuidado ao tocar e degustar. No decorrer dos versos, a cantora se descreve como “calunga de louça” – calunga dentro das religiões de matriz africana, Umbanda e Candomblé, faz referência a entidades espirituais antigas. O termo também é utilizado para designar bonecas representativas de entidades ou rainhas já mortas, que merecem devoção. Uma “calunga de louça”, como cantado por Gal Costa, portanto, seria como uma entidade ainda mais valiosa, já que é feita de louça. A apresentação como criatura ambígua tem continuação nos versos “Eu sou a tiranaboia / Eu sou o mar / Samba que eu ensaiar / Mestre não olha”. Tiranaboia é um inseto inofensivo, mas assustador – também conhecido como cobra voadora, tem aparência de um réptil e voa. Por fim, a referência ao mar também traz algo de contraditório. O mesmo mar que leva, traz; que é belo, é perigoso; encanta mas faz temer. Assim, a cantora inicia o espetáculo “encarnando” uma figura ambígua, possivelmente dialogando, implicitamente, com a exposição das contradições brasileiras vividas àquela época, bem como os tropicalistas fizeram em suas canções. Além disso, a voz recita de forma a acentuar o regionalismo, que também é colocado em contraponto com a psicodelia, a modernidade do rock – oposições utilizadas como elementos complementares na construção de uma obra híbrida.

Na sequência, acompanhando-se ao violão, Gal canta um pequeno trecho de “Charles Anjo 45” (Jorge Ben), canção que ganhou reconhecimento do público no Festival Internacional da Canção de 1969. Segundo Zan, a música

anunciava o novo significado que a figura do malandro iria adquirir no contexto dos anos 70 no Brasil, marcado pelo regime ditatorial militar: uma espécie de símbolo de resistência e transgressão à ordem imposta pelo governo autoritário à sociedade brasileira. (ZAN, 2010, p.161)

Assim sendo, a cantora evoca a identificação da juventude contracultural ao se referir à realidade das periferias e, acima de tudo, a um comportamento transgressor. O trecho cantado, “Oba oba oba Charles / Como é que é, *my friend*, Charles”, ativa a atmosfera de comunhão entre intérprete e plateia, que se reforça pelas canções seguintes. É interessante destacar que Gal se acompanha ao violão em andamento lento, dando o tom melancólico com que a primeira parte do espetáculo – voz e violão – se desenvolve. O canto, próximo da voz falada, se dá com suavidade e, em alguns momentos, instabilidade, transmitindo uma sensação de fragilidade e melancolia.

As faixas seguintes, “Como dois e dois” e “Coração vagabundo”, respectivamente, são composições de Caetano Veloso também carregadas de languidez. Na primeira, composta em homenagem a Roberto Carlos, a mensagem de que as coisas não vão bem é direta – “Meu amor / Tudo em volta está deserto / Tudo certo / Tudo certo como dois e dois são cinco”. A segunda canção já havia sido gravada por Gal Costa no disco “Domingo” (1967) – uma bossa composta e interpretada bem aos moldes joaogilbertianos, minimalista, com o canto aproximado da fala, sem prolongamentos. Na primeira parte de *Gal a Todo Vapor*, a cantora utiliza um timbre mais escuro<sup>26</sup>, que acentua o caráter passional da narrativa. Até este momento, o show permanece num estágio inicial de pouco volume, de um canto suave, mantendo uma aura intimista e de comunhão entre Gal e o público, que permanece em silêncio absoluto, interrompido apenas para os aplausos entre canções.

Na sequência, Gal Costa trabalha na recontextualização de duas canções anteriormente gravadas, “Falsa Baiana” (Geraldo Pereira) e “Antonico” (Ismael Silva), compostas por sambistas reconhecidos pelo processo de modernização do samba carioca e que atingiram o apogeu entre as décadas de 1930 e 1950. Primeiramente registrada na voz de Ciro Monteiro, em 1944, e também presente no disco *LeGal* (1970), “Falsa Baiana” recebe uma interpretação bossanovista de Gal, a começar pela formação “voz, baquinho e violão”. O

---

<sup>26</sup> Predomínio de harmônicos graves no espectro vocal.

gesto vocal, característico do gênero, bem como a citação de um trecho da melodia de “Meditação” (Antônio Carlos Jobim & Newton Mendonça), bossa que teve um de seus registros mais importantes realizado por João Gilberto<sup>27</sup>, dão ênfase à estética bossanovista. Entretanto, ao interpretar um samba em que as características da “verdadeira” e da “falsa” baiana são postas em questão, Gal – a legítima baiana – deixa claro o domínio sobre o tema, lançando mão de improvisos vocais e mudanças na melodia. A elaboração vocal deixa nítida a importância do trabalho do intérprete enquanto coautor de uma obra pré-existente. No caso de Gal Costa, não somente em “Falsa Baiana”, mas em todas as faixas de *Fa-tal*, a marca de sua “autoria” vocal é expressiva e faz do álbum um dos mais ricos de sua carreira. Ainda sobre a referida interpretação, segundo Machado,

a sensualização da voz, bem como a própria imagem já consolidada da intérprete, cria uma identificação imediata entre Gal e a verdadeira baiana. A intimidade da realização se completa pelo fato da cantora ser acompanhada por um único instrumento, um violão, tocado por ela mesma. Assim, essa imagem solitária, reafirmada pela realização vocal que imprime variações consideráveis à melodia, mostra um componente disfórico na interpretação. Ao mesmo tempo, o exercício da sedução pela intérprete transforma o ouvinte em sujeito, em busca de estabelecer a conjunção com a figura da verdadeira baiana realizada pela cantora. (MACHADO, 2012, p.108)

O samba “Antonico”, que será analisado no terceiro capítulo, também recebe roupagem bossanovista e desloca o discurso de coletividade característico do contexto em que foi composta – entre sambistas do Estácio de Sá –, para o ambiente contracultural, no qual a parceria e o espírito coletivo também eram bastante valorizados. O pedido de ajuda que o enunciador faz a Antonico, destinada ao amigo Nestor, soaria natural no discurso de um jovem músico no início dos anos 1970, como a própria cantora. É possível sugerir que ali, Gal Costa, ainda por meio de um canto frágil, estivesse se referindo à necessidade de ajuda aos amigos exilados – Caetano e Gil – por exemplo.

“Sua Estupidez” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), canção gravada primeiramente por Roberto Carlos, em 1969, e também presente no compacto duplo lançado por Gal Costa no início de 1971, recebe tratamento bossanovista impresso em um canto bastante suave, sem prolongamentos e próximo da fala. O caráter disfórico da canção – em que o sujeito se vê apartado de seu objeto de desejo – é de alguma maneira atenuado na interpretação, principalmente se comparada à gravação de Roberto Carlos, em que o discurso do enunciador recebe um tratamento quase agressivo. Em *Gal a Todo Vapor*, a cantora opta por dissolver a levada *rock’and’roll* em acordes dedilhados e ora tocados como um samba, e

---

<sup>27</sup> A citação de “Meditação” já havia sido apresentada por Gal Costa na versão de “Falsa Baiana” contida no disco *LeGal* (1970).

expõe um canto sem excessos, mais próximo de um diálogo, um lamento, e menos da súplica presente na letra “Sua estupidez não lhe deixa ver que eu te amo”.

Em sequência, a cantora canta novamente “Fruta gogóia”. Dessa vez, acompanhando-se ao violão, Gal canta uma oitava abaixo da faixa de abertura do álbum, transformando o lugar de enunciação – a mulher imponente do início passa a ocupar uma posição quase de fragilidade, se interpretada somente pela sonoridade vocal. O canto aqui ocupa a região médio-grave da tessitura, transmitindo mais sobriedade e, ao mesmo tempo, se analisado dentro da linha narrativa do show, certa languidez. A gravação conta com um dos acontecimentos inesperados, a que toda performance ao vivo está sujeita. No meio da apresentação, o violão da cantora cai. Parte do público dá risadas e a cantora age com tranquilidade, dizendo “acontece”. Esse “diálogo” entre intérprete e plateia, que revela certa “nudez” cênica da artista – ali era Gal Costa comentando um imprevisto ocorrido durante a música – reforça a aura de comunhão presente no show, mas também revela a coerência com um projeto artístico identificado com a transgressão. Durante a edição e transformação dos áudios do show em disco, o “erro” não foi retirado, mas, sim, destacado. O compromisso com um ideal de execução desprovida de erros ou imperfeições é ignorado por Waly Salomão, como é possível notar em outras faixas do disco. Assim, a cantora, após também dar risadas e interagir com a plateia, retoma a canção, tocando novamente o violão e finaliza já no acorde inicial de “Vapor Barato” (Jards Macalé e Waly Salomão).

É possível perceber, pelo roteiro do show, que “Fruta gogóia” funciona como elemento de demarcação de momentos – a canção abre o show, numa espécie de apresentação da persona incorporada por Gal no espetáculo e é reexposta justamente no ponto de transição sonora, em que a cantora passa a ser acompanhada pelo guitarrista Lanny Gordin, o baixista Novelli e o baterista Baixinho.

A escolha pelo acompanhamento do trio (guitarra, baixo e bateria) se comunica diretamente com os ideais contraculturais e as principais figuras musicais relacionadas ao movimento nos Estados Unidos e na Inglaterra. E aqui vale destacar o trabalho de Lanny Gordin, guitarrista, diretor musical e arranjador de *Gal a Todo Vapor*.

Fiquei profundamente admirado, ao ver aquele menino tocando pela primeira vez, quando o Rogério Duprat o chamou, na época da Tropicália. Depois que Caetano e Gil foram em cana e saíram do país, em 1969, eu, Gal Costa, Paulinho da Viola e Capinan fizemos uma firma chamada Tropicarte e produzimos um espetáculo, no Teatro Oficina. Esse show tinha três figuras importantes: eu, Gal e Lanny. No cotidiano com ele, meu violão mudou. Além de ter um talento enorme, o Lanny tinha um violão muito peculiar, muito rico. Ele é o que mais se aproxima de Jimi

Hendrix. Sabia tudo da guitarra da época e é capaz de tocar violão como o Garoto, incrementando as harmonias e as melodias. Lanny é uma das mais profundas e ricas musicalidades do Brasil. Quem quiser aprender a guitarra tem que ouvir Lanny Gordin. (MACALÉ apud CALADO, 2007, p.3)

Filho de um pianista russo com uma polonesa, Lanny (Alexander Gordin) nasceu na cidade de Xangai, em 1951. Após morar alguns anos em Israel, sua família resolveu se radicar no Brasil, fixando moradia no ano de 1958, em São Paulo. Aos dezesseis anos, Lanny já tocava guitarra na boate Stardust, aberta por seu pai, em companhia de grandes músicos como Hermeto Pascoal e Heraldo do Monte. Já nessa época, o jovem manifestava interesse por produções musicais mais modernas, como o rock progressivo. Dessa maneira, o guitarrista conseguiu absorver linguagens musicais extremamente diversas e executá-las com habilidade na guitarra.

A presença de Lanny Gordin em *Gal a Todo Vapor* representa, assim, a valorização do comportamento tropicalista no tocante à mescla de referências musicais, bem como do rock enquanto gênero representativo do movimento contracultural. Sobre a importância do rock naquele contexto, Luiz Carlos Maciel afirmava:

Do ponto de vista estritamente musical, a obra de Hendrix encerra a grande lição cultural do rock. Foi essa música que praticamente estabeleceu o método fundamental de criação da contracultura. Consiste basicamente em recolher o lixo da cultura estabelecida, o que é, pelo menos, considerado lixo pelos padrões intelectuais vigentes, e curtir esse lixo, leva-lo a sério como matéria-prima de criação de uma nova cultura. Misticismo irracionalista, filosofia oriental, astrologia, especulação metafísica, hedonismo primitivista etc, geralmente considerados bobagens infantis pelo melhor pensamento moderno, foram transformados nas principais disciplinas da academia do underground. (MACIEL apud PEREIRA, 1988, p.45)

Dessa forma, torna-se compreensível a escolha feita por Gal Costa e Waly Salomão de dar a *Gal a Todo Vapor* a sonoridade do gênero mais vinculado à contracultura. A partir da nona faixa, “Vapor Barato”, prevalece a estridência da guitarra de Lanny Gordin somada a um comportamento vocal mais ousado. É o momento em que a cantora se “liberta” do banquinho e violão e empenha todo o corpo em uma performance intensa, como pode ser escutada nos fonogramas. Como citado por José Simão, dentre vários depoimentos semelhantes, via-se nesse ponto do show Gal Costa andando de um lado para o outro, emitindo notas agudíssimas, convocando sua plateia para um momento mais energético. A melancolia, nessa segunda parte do show, permanece, mas é mesclada a todo momento com uma espécie de agressividade impressa nos arranjos e especialmente na voz da cantora – mais um dos contrapontos colocados em convergência.



Sobre essa segunda parte do disco, trata-se também de um momento em que são interpretadas canções de jovens compositores brasileiros, ainda não conhecidos pelo grande público, como Luiz Melodia, Moraes Moreira, Galvão, Jards Macalé, Waly Salomão, Duda Machado e Carlos Pinto. Há a prevalência de rocks e arranjos jazzísticos, elaborados por Lanny Gordin. Como cinco das dez canções que integram essa porção do show serão analisadas no terceiro capítulo – “Vapor Barato” (Jards Macalé e Waly Salomão), “Dê um rolê” (Moraes Moreira e Galvão), “Pérola Negra” (Luiz Melodia) e “Hotel das estrelas” (Jards Macalé e Duda Machado) – daremos maior enfoque àquelas que não serão mais profundamente trabalhadas.

“Vapor Barato” representa o ponto exato de transição entre a interpretação bossanovista inicialmente apresentada por Gal Costa e a exploração de sonoridades mais complexas e diversas. A canção é exposta primeiramente no formato voz e violão e se repete a partir da entrada da banda. Mais uma vez é possível perceber as marcas dos eventos inesperados acontecidos durante a *live performance*. No momento de transição do arranjo, a cantora deixa o violão cair no chão e, assim como em “Fruta gogóia”, a execução continua normalmente, sem nenhuma problematização do ruído que estaria presente também no disco. A letra de “Vapor Barato” foi escrita por Waly Salomão, após ser preso por porte de maconha, e musicada pelo parceiro Jards Macalé. A canção narra a posição errante da juventude contacultural, especialmente no tocante ao desejo de fuga característico do movimento hippie, derivada de uma não identificação com o cenário político-social do país. Além disso, alude ao uso da *Cannabis Sativa* – explorando as significações implícitas nos termos “vapor” e “barato”. Macalé criou uma balada simples, de fácil assimilação e reprodução, fazendo da música o grande hino da contracultura brasileira.

Na sequência, são apresentadas as canções “Dê um rolê”, reafirmando a importância dos Novos Baianos para a cena musical do país naquele momento, enquanto representantes do comportamento desbundado; “Pérola Negra”, que torna conhecido o nome de Luiz Melodia – cantor e compositor versátil do Estácio de Sá; “Mal Secreto”, mais uma música em que melancolia e agressividade são utilizadas como tradução do sentimento vivido pela juventude, fruto da parceria entre Macalé e Waly. “Como dois e dois” é também reexposta, mas dessa vez com o acompanhamento de Lanny Gordin, aproximando-se sonoramente da balada rock interpretada primeiramente por Roberto Carlos, em 1969. Composta por Macalé e Duda Machado, “Hotel das estrelas” trata mais diretamente da tortura praticada pelo governo militar.

Em meio a uma sequência de canções de sonoridade estridente, por vezes psicodélica, característica do *rock'and'roll*, Gal promove uma ruptura brusca ao cantar “Assum preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, acompanhada somente pelo baixo elétrico. Mais uma vez, uma canção de estética e tema regionalista é recontextualizada e utilizada como metáfora de um outro contexto.

Tudo em *vorta* é só beleza  
Céu de abril e a mata em *frô*  
Mas assum preto, cego dos *óio*  
Não vendo a luz, hum, canta de dor  
Mas assum preto, cego dos *óio*  
Não vendo a luz, hum, canta de dor

*Tarvez* por *iguinorança*  
Ou *mardade* das *pió*  
*Furaro* os *óio* do assum preto  
Pra ele assim *cantá mió*  
*Furaro* os *óio* do assum preto  
Pra ele assim *cantá mió*

O cenário descrito na letra e a condição de “assum preto” pode ser tomado como identificação com o contexto de realização do disco. Na canção há a presença de um canto triste, um canto de dor, que surge a partir do sofrimento da ave por não conseguir mais enxergar. É interessante pensar que aqueles jovens desbundados viviam, concomitantemente, um dos melhores e piores tempos do Rio de Janeiro. Como descrito pela cantora Maria Bethânia (2017), ao se referir ao ano de 1971, a cidade fervilhava de produções culturais. Mais especificamente no caso dos artistas, intelectuais e jovens identificados com o comportamento contracultural, foi possível construir parcerias pessoais e profissionais produtivas. Na época, até como uma maneira de resistência a um governo opressor, a produção artística era intensamente pensada, compartilhada, experimentada. Dessa maneira, tinha-se o Rio de Janeiro dos bons encontros e acontecimentos culturais, mas também aquele em que milhares de pessoas foram perseguidas, torturadas e até mortas por não estarem de acordo com a política vigente. A situação se aproximava, de certa forma, daquela retratada em “Assum Preto”, que covardemente perdia seu direito de enxergar, de ver as belezas da natureza livremente.

Assum preto verve sorto  
Mas num pode avoá  
Mil veiz a sina, ai, de uma gaiola, ai  
Desde que o céu, hum, pudesse oiá  
Mil veiz a sina, ai, de uma gaiola, ai  
Desde que o céu, hum, pudesse oiá

Assum preto, o meu cantar  
É tão triste quanto o teu  
Também roubaram o meu amor

Que era a luz, ai, dos olhos meu  
 Também roubaram o meu amor  
 Que era a luz, hum, dos olhos meus

Nas duas últimas estrofes, há o relato de uma liberdade falsa – por não enxergar, a ave não consegue voar e, por isso, é “liberta” da gaiola. Da mesma maneira, sob a instituição de uma censura fortíssima sobre as produções artísticas da época, os jovens desbundados desfrutavam de uma liberdade falseada. No último verso, o enunciador declara sua identificação com a ave, por ter perdido o seu amor. No contexto em que foi composta – 1950 – a canção tinha como razão da passionalidade contida na narrativa um desapontamento amoroso. Ao interpretá-la no show *Gal a todo vapor*, a cantora desloca o motivo do sofrimento do enunciador do campo amoroso para o sócio-político. Além disso, é importante destacar que o espetáculo, assim como praticado pelos tropicalistas, possui a mescla entre regional e urbano – volta-se às origens nordestinas, colocando-as em consonância com a modernidade.

Essa ideia é reforçada na canção seguinte, “Bota a mão nas cadeiras” (folclore baiano). Aqui Gal se mostra eufórica, canta em região aguda utilizando registro misto de peito e timbre metálico<sup>28</sup>. É possível perceber sua voz ofegante, como de quem está se movimentando intensamente no palco. Ao final, a dinâmica instrumental e vocal vai decrescendo, em preparação para a citação seguinte de “Maria Bethânia” – composição feita por Caetano Veloso, durante o exílio, pedindo à sua irmã que lhe dê notícias sobre como estavam as coisas no Brasil. Este é um momento de contínua referência às origens de Gal Costa, à cultura nordestina, às raízes de seu canto, do qual Caetano foi grande incentivador. Sendo assim, a baiana apresenta mais uma canção do compositor, “Chuva, suor e cerveja” – um frevo que faz referência ao carnaval baiano e à liberdade sexual durante a festa.

O show encerra com mais uma letra de Waly Salomão musicada por Carlos Pinto, intitulada “Luz do Sol”. Gal dá início à interpretação com a voz um pouco trêmula, derivada do alto gasto energético (e muscular) empenhado na canção anterior. Ao suavizar a voz, utilizando registro misto de peito, o resultado sonoro é de uma voz um pouco cansada, instável, compatível com os versos apresentados: “/Desta vez você chegou, arrebatou / Alegria e calma do meu lar/”. A fragilidade impressa nos primeiros versos se transforma

---

<sup>28</sup> Definição de voz metálica: “A metalização é relacionada a hipertonicidade de constritores faríngeos e com elevação de laringe, os quais diminuem tanto o comprimento quanto a largura da faringe. A superfície da faringe se tornaria tensa devido à constrição faríngea forte, o que produziria estrutura ressonantal ideal para acentuar ressonância de frequência alta”. (PINHO, 2007, p.2). Em “A voz resiste, a fala insiste: o ethos vocal em canções do pessoal do Ceará” (2015), Mendes e Gondin da Silva apresentam um estudo sobre as qualidades vocais de cantores cearenses e identificam a relação entre a metalização da voz e o discurso de resistência e força do povo nordestino.

subitamente em agressividade. Ao cantar “/Quando estiver assim não me apareça / Saia, desapareça / Não me chegue assim, desapareça / Saia, desapareça, hey / Saia, desapareça da minha vida/” Gal explora um timbre metálico e utiliza um *drive*<sup>29</sup> vocal para enfatizar a agressividade. A banda também acompanha a mudança de clima – de uma atmosfera mais suave para agressiva, acentuando a intensidade. Bateria e guitarra acompanham mais nitidamente esse crescimento na dinâmica, também com levadas mais marcadas. Essa “voz rasgada” pode ser vista como influência de Janis Joplin no trabalho de Gal. Até então, não era comum se escutar mulheres lançando mão de efeitos vocais, principalmente os mais estridentes e “agressivos”, inaugurados por Janis no *blues* e *rock’and’roll*. Na sequência, em “/Quero ver de novo a luz do sol, eh eh eh/ Que me brilha, acende, aquece e me queima / Batendo na porta do meu lar/”, Gal Costa acentua ainda mais a estridência da voz – uma canto quase gritado – enfatizando o desejo de melhora, de esperança, de ver novamente a luz do sol. Que em seu lar chegue somente o que for bom e não mais aquilo que desestabiliza, entristece. Dessa maneira, é possível perceber o recado final dado pela intérprete, tendo a “voz” de Waly Salomão de fundo, a declaração explícita do desejo de dias melhores.

---

<sup>29</sup> *Drive* vocal: “Efeito vocal caracterizado pela quebra da frequência fundamental da voz e quebra da continuidade do fluxo de ar. Sonoramente é percebido como uma distorção do som”. (COELHO, 2015) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQU4HPGCAYQ>. Acesso em: 01/07/2017

## CAPÍTULO II

### PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA AS ANÁLISES

#### 2.1. Introdução

A voz é som, não palavra. Mas a palavra constitui o seu destino essencial. O lado fundamental de qualquer investigação sobre a ontologia da voz – sobre uma ontologia vocálica na qual comparecem em primeiro plano justamente a unicidade e a relação – consiste em refletir, sem preconceitos metafísicos, sobre esse destino. O preconceito fundamental diz respeito à tendência a absolutizá-lo, de modo que, fora da palavra, a voz se torne um resto insignificante. Se o registro da palavra se torna absoluto, talvez identificado com um sistema de linguagem do qual a voz seria uma função, é inevitável, de fato, que a emissão vocálica não endereçada à palavra não seja nada além de um resto. Trata-se, pelo contrário, de um excedente extraordinário. Em outras palavras, o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede. (CAVARERO, 2011, p.29)

Em *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), a filósofa Adriana Cavarero coloca em questão a não legitimação da vocalidade<sup>30</sup> enquanto manifestação de alto potencial semântico, dentro dos estudos voltados ao indivíduo. A supremacia da escrita – registro que é validado, principalmente, por sua possibilidade de perpetuação no tempo – fez com que expressões de natureza efêmera, como performances vocais e/ou corporais, deixassem de receber o devido espaço dentre as ciências. Além disso, houve inúmeras tentativas de traduzir em palavras e outras formas de escrita, como a própria partitura, tais eventos. Não se pode deixar de reconhecer a importância de tais registros, entretanto, acreditamos ser imprescindível destacar a necessidade de reconhecer a riqueza semântica presente na voz – e, aqui, especialmente na voz cantada – acompanhada ou não da palavra. Partindo deste primeiro pressuposto, propomos a metodologia de análise da interpretação vocal de Gal Costa no disco *Fa – Tal – Gal a Todo Vapor* (1971).

Como dito no capítulo anterior, trata-se de um álbum oriundo do registro fonográfico do show *Gal a Todo Vapor*, um trabalho extremamente representativo para a cena contracultural brasileira, que subverteu, em certa medida, padrões estéticos esperados para um momento de desenvolvimento e padronização da indústria cultural no Brasil. A artesanidade, os ruídos, os eventos inesperados, bem como os “erros”, desafinos e gritos manifestos por Gal Costa, tidos por muitos como “restos” ou “sobras” nos interessam bastante nesta pesquisa. Partindo disso, propomos um trabalho de análise que tem como foco a expressão vocal, compreendendo-a em sua singularidade e, também, em sua rede de inserção

---

<sup>30</sup> O medievalista Paul Zumthor define “oralidade o funcionamento da voz como portadora de linguagem” e “vocalidade o conjunto das atividades e dos valores da voz que lhe são próprios, independentemente da linguagem” (ZUMTHOR apud CAVARERO, 2011, p.27)

contextual e musical. Para tanto, lançamos mão de três etapas – a contextualização do disco; a análise das canções “Antonico” (Ismael Silva), “Pérola Negra” (Luiz Melodia), “Vapor Barato” (Jards Macalé e Waly Salomão), “Dê um rolê” (Moraes Moreira e Galvão), “Mal Secreto” (Jards Macalé) e “Hotel das Estrelas (Jards Macalé e Duda Machado), investigando o contexto de composição e, em seguida, seu núcleo identitário<sup>31</sup> segundo a teoria Semiótica da Canção, elaborada por Luiz Tatit; e por fim a análise da expressão vocal de Gal Costa em cada faixa, atentando para a maneira como o projeto cancional foi absorvido e interpretado pela cantora. Dessa maneira, torna-se possível compreender a presença e a escolha interpretativa de cada canção no show.

Dada a contextualização do espetáculo, neste capítulo dissertaremos sobre conceitos referentes à voz cantada e à Semiótica da Canção e seu emprego na análise do canto popular brasileiro midiaticizado.

## 2.2. Semiótica da Canção

[...] os cancionistas estão sempre musicalizando seus achados orais, mas também oralizando, ou figurativizando, seus achados musicais e, ao mesmo tempo, euforizando com tematizações suas conquistas e passionalizando com percursos melódicos amplos e desacelerados seus sentimentos de falta. Essas gradações são cuidadosamente dosadas pelos artistas mesmo que não cheguem a ter consciência de que trabalham com recursos acima de tudo cancionais. Afinal, nós, os falantes, também dominamos perfeitamente nossa língua natural sem que tenhamos, na maioria das vezes, consciência de sua gramática. (TATIT, 2016, p.12)

Elaborada por Luiz Tatit<sup>32</sup>, a teoria Semiótica da Canção surgiu da necessidade de haver um aparato teórico que possibilitasse uma descrição da interação entre os elementos verbais e musicais contidos na canção. O estudo focaliza a melodia – ponto de interseção entre o verbal e o musical – “conduzida pela dicção do compositor e intérprete”. (DIETRICH, 2006, p.15). Após um inicial período de consolidação dos alicerces teóricos que fundamentam a teoria, iniciou-se uma série de pesquisas voltadas para a expansão do estudo, explorando também outros elementos musicais – arranjo, timbre dos instrumentos etc. Nesse sentido, vale ressaltar os trabalhos desenvolvidos por Carmo Jr. (2005), Dietrich (2006), Coelho (2007), Shimoda (2014) e, em especial, Machado (2012), este direcionado para a análise da voz

---

<sup>31</sup> Segundo Luiz Tatit, o núcleo identitário de uma canção é composto pela relação de tensividade estabelecida entre melodia e letra, uma vez que o contorno melódico é o veículo de expressão do texto.

<sup>32</sup> Na década de 1980, o pesquisador Luiz Tatit defende sua tese de doutorado que tem como título *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. A pesquisa resultou no livro *Semiótica da canção: melodia e letra* (1994) e se desenvolveu em outros trabalhos, como *O cancionista* (1995) e *Elos de melodia e letra* (2008).

enquanto construtora de sentido na canção popular brasileira midiaticizada – principal referência a ser utilizada nas análises dos fonogramas.

O trabalho do cancionista consiste em transmitir, musicalmente, um sentimento, um diálogo, uma narrativa, ou qualquer ideia que queira manifestar. Para garantir a eficácia de seu trabalho, ou seja, aproximar o ouvinte da máxima compreensão possível das intenções contidas na composição, é necessário que o discurso musical – especialmente o melódico – reforce tais ideias. Sendo assim, no momento da composição, é estabelecida a maneira como o discurso será conduzido, seja enfatizando ou amenizando determinados sentimentos impressos no texto. Esse equilíbrio de forças entoativas/musicais, que se dá na transformação do falar em cantar, é objeto central da teoria elaborada por Tatit.

Segundo o autor, ao analisarmos uma canção em sua totalidade, ou seja, em seu plano global, é possível identificar diferentes regimes de integração entre melodia e letra – *passionalização*, *tematização* e *figurativização*, abaixo descritos:

### **2.2.1. Passionalização**

A passionalização pode ser detectada quando o cancionista opta por recursos melódicos que acentuam a disjunção existente entre um sujeito-enunciador da canção e seu objeto de desejo. Neste caso, prioriza-se o prolongamento vocálico, bem como a utilização de grandes saltos intervalares e a exploração de notas distantes da voz falada. Há aqui uma desaceleração promovida por tais prolongamentos e possível sensação de tensionamento derivada do esforço para executar intervalos extensos e manter a voz em regiões mais extremas da tessitura. São comuns temas amorosos e demais conteúdos nos quais o sujeito se vê apartado da realização de seu desejo.

Como se trata de um regime em que são utilizados recursos musicais na busca por persuadir o ouvinte, excessos podem quebrar a legitimação desse discurso. Por exemplo, o excesso de prolongamentos pode sobrepor o elemento musical ao entoativo de tal maneira que a narrativa se desconfigura, se perde nas durações. Assim, é comum observar, como elemento de equilíbrio das tensões entre melodia e letra, o uso de gradações<sup>33</sup> – os intervalos melódicos

---

<sup>33</sup> “Em outras palavras, a gradação estabelece uma lei para a evolução e ocupação da tessitura, muitas vezes produzindo uma espécie de ‘tematização vertical’ que nos permite identificar índices de concentração no interior da expansão. Ou seja, sempre haverá doses de identidade melódica no regime de passionalização.” (TATIT e LOPES, 2008, p.25)

passam a acontecer em blocos, gradativamente, amenizando a disforia e reaproximando, em certa medida, a canção da fala. (TATIT, 2016)

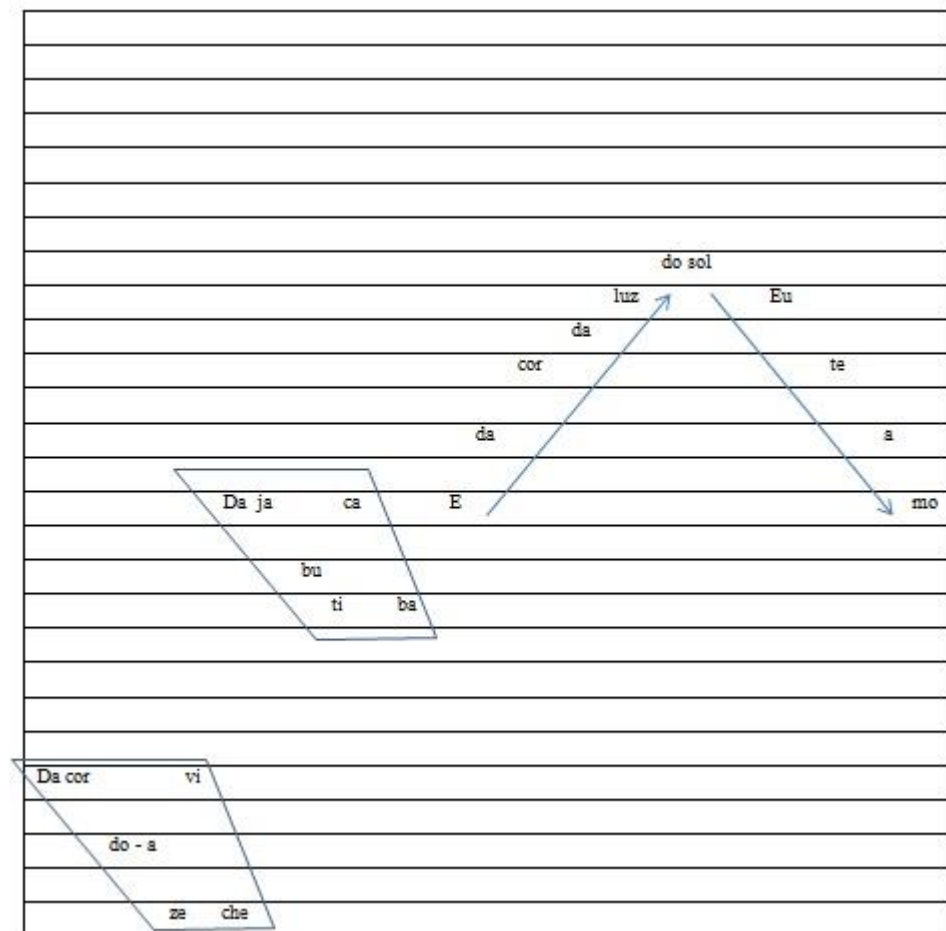


Figura 21



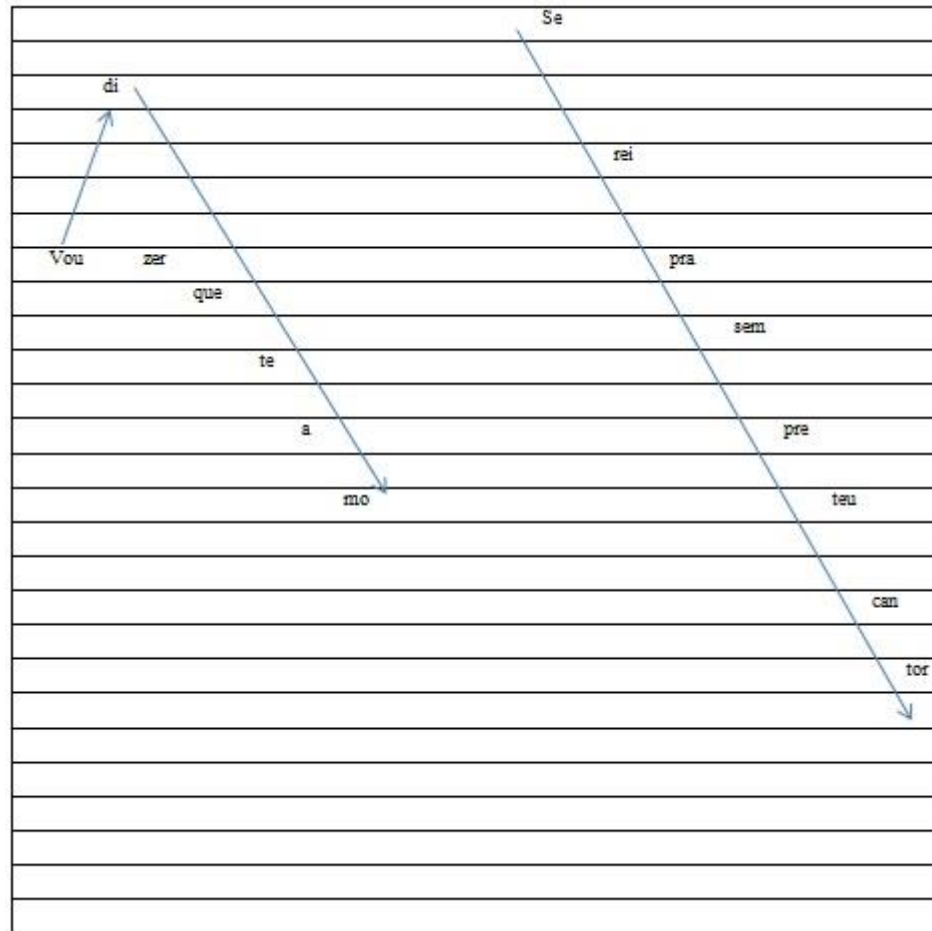


Figura 22

A canção “Eu te amo”, de Caetano Veloso, ilustra bem a presença de elementos característicos do regime de passionalização. No diagrama 1, é possível ver a presença de gradações como forma de atenuar os grandes intervalos melódicos. Trata-se de uma composição em que a tessitura percorre 27 semitons – muito provavelmente executada por meio de trocas de registros vocais. No segundo diagrama, a melodia atinge seu ápice, também de maneira gradativa, amenizando o forte caráter disfórico da canção.

### 2.2.2. Tematização

Já em casos em que letra e melodia são integradas por meio da tematização, ocorre a valorização de ataques consonantais, dando ritmo e aceleração à narrativa. Também é comum a repetição de motivos melódicos, além do uso de intervalos menores – a melodia caminha de maneira mais concentrada. Estas relações são propícias à construção de

personagens ou de temas universais, em que predomina a euforia, a conjunção. O sujeito não se encontra apartado de seu objeto. (TATIT, 2012)

Também de forma contrária à passionalização, para que a canção receba dinâmica ou até mesmo um ponto de tensão que justifique a reiteração de motivos – característica marcante do regime -, é possível detectar a existência de partes melodicamente diferentes, percorrendo regiões mais extensas da tessitura. Entretanto, o foco é na concentração e no equilíbrio entre o elemento entoativo e o musical.

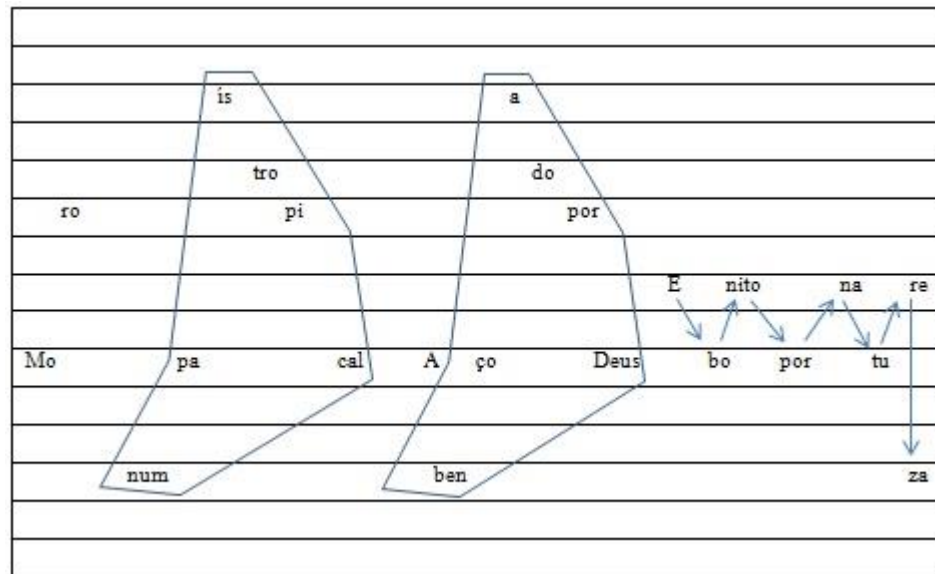


Figura 23

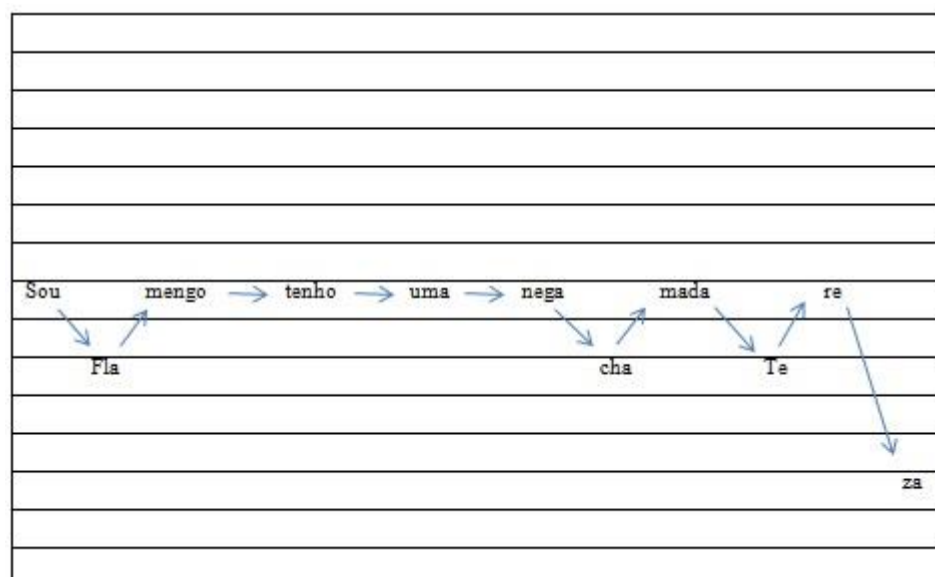


Figura 24

Como descrito no diagrama acima, em “País Tropical” (Jorge Ben) a melodia caminha por meio da reiteração de motivos melódicos e concentração intervalar em determinados momentos. É uma canção de celebração do Brasil, mesmo com todas as contradições ocorridas no ano em que foi composta.

### **2.2.3. Figurativização**

A relação é de figurativização em situações nas quais o contorno melódico prioriza o compromisso com a entoação das palavras. Neste caso, a canção se aproxima ainda mais do campo enunciativo e produz um efeito de tempo presente. Denomina-se figurativização, justamente por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. (TATIT, 2012, p.21)

Com o predomínio da figurativização, o intérprete vê ampliado o espaço para as entoações mais próximas à fala, conferindo veracidade e atualidade ao canto. Essa fala, de alguma maneira, já está inscrita na canção de modo mais ou menos perceptível, e o intérprete apenas atenua o elemento musical para fazer falar a voz que canta. (MACHADO, 2012, p.47)

Como apontado por Machado (2012), a figurativização pode ser encontrada em toda canção, já que sempre há um vínculo, mesmo que mínimo, com a entoação das palavras. É possível haver, entretanto, momentos em que o regime aparece mais nitidamente como forma de destacar determinada fala, promover um momento de maior proximidade entre intérprete e ouvinte. Há também gêneros musicais em que a figurativização é o regime predominante, como o rap e o hip hop.

Definidos os três elos existentes entre melodia e letra na canção popular brasileira propostos por Tatit, faz-se oportuno observar o trânsito e a coexistência de regimes em uma mesma composição. Primeiramente, como dito acima, é importante ter em mente que o elemento entoativo está sempre presente em qualquer canção, seja em maior ou menor proporção. Além disso, em busca de equilíbrio entre tensões, é bastante comum detectar canções nas quais o regime predominante pode ser equilibrado, ou mesmo atenuado, pela presença de um regime secundário – atenuação que pode se manifestar tanto no elemento entoativo quanto no musical.

Abordados os diferentes elos existentes entre letra e melodia, partimos para algumas conceituações que se farão necessárias na compreensão das análises:

*Tonemas*: “São finalizações das frases entoativas que concentram o núcleo do sentido melódico”. (TATIT, 2014, p.239). Essas terminações podem acontecer de três maneiras: descendentemente, em suspensão ou ascendentemente. Segundo Tatit (2014), existem numerosos estudos sobre a entoação, em nível universal dos idiomas, que confirmam a ligação da descendência entoativa à noção de conclusão, asseveração de uma ideia. Dessa maneira, como veremos ilustrado nas análises que se seguem, a terminação de frases descendentemente promove a sensação de afirmação ou resolução. Uma frase terminada em tonema descendente não pressupõe uma continuidade obrigatória, ela pode encerrar um discurso.

Abaixo, um exemplo claro de tonemas de asseveração. Em “Gabriela” (Dorival Caymmi), a enunciadora repete uma série de frases afirmativas sobre seu jeito. “/Eu nasci assim / Eu cresci assim / Eu sou mesmo assim / Vou ser sempre assim/”. É interessante notar que todas as orações repousam na sílaba /sim/, dando, sonoramente a impressão de ainda mais afirmação do que está sendo dito. É interessante destacar que ocorre uma gradação descendente, que reforça ainda mais o caráter asseverativo, além de atunar a forte expansão melódica inscrita na composição.

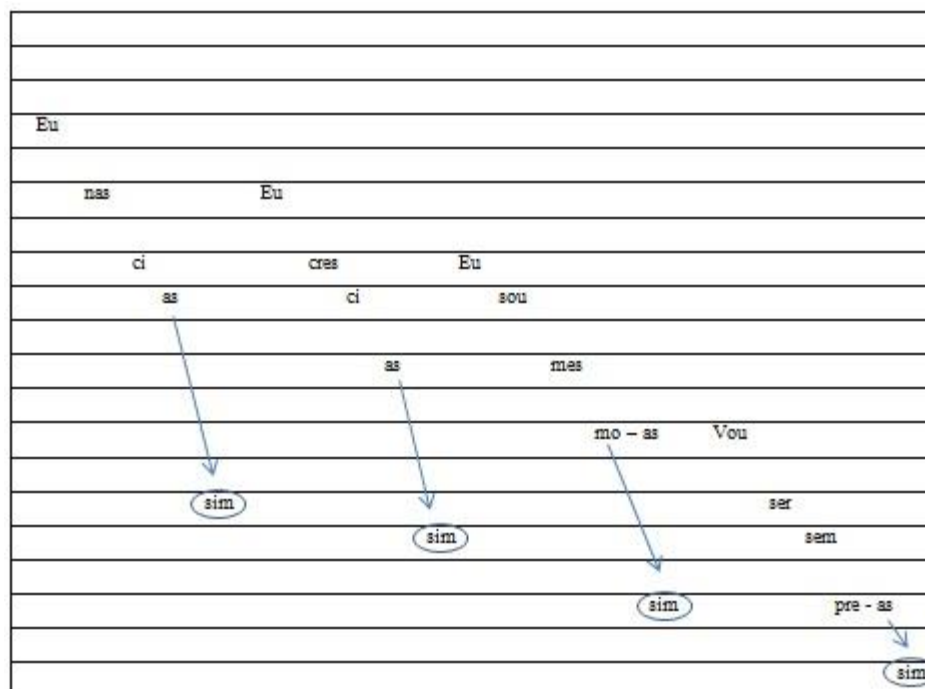


Figura 25

Em contraposição, os tonemas ascendentes geram a necessidade de continuação ou conclusão posterior, ou seja, de movimentação. É possível traçar uma conexão que vai além do elemento entoativo, relacionando a ascendência ao aumento de tensão nas

pregas vocais: quanto mais agudo, maior o estiramento e a velocidade de vibração das pregas, exigindo mais empenho físico de quem emite as palavras. Na canção “Vapor Barato” (Jards Macalé e Waly Salomão), por exemplo, todas as estrofes terminam em frases com tonemas ascendentes. Como veremos com maior aprofundamento no terceiro capítulo, a composição faz referência à posição errante da juventude contracultural brasileira, em especial àquela identificada com o nomadismo hippie. A não conclusão das orações, pedindo sempre uma continuação, um movimento, ilustra bem esse realidade sem repouso, sem tranquilidade. A busca por uma identificação é infinda.

a dito mais	cê
cre em	sa de Chei nêis
vo	co ge o
Não	[...] ca nera-al da-a
[...] que-eu	

Figura 26

Já em casos de suspensão, nos quais há a não-ascendência/não-descendência, tem-se a sensação de algo inacabado, que pende, e pode se dirigir tanto para um local de maior tensão (ascendentemente) ou de repouso (descendentemente).

Esse caráter suspenso do tom repercute no plano do conteúdo como algo inacabado, cuja complementação virtualizou-se em outro lugar. Daí decorrem as hesitações (virtualização na instância do enunciador), as reticências (cumplicidade entre ambos quanto às virtualizações) que, em geral, são cobertas por suspensão melódica. (TATIT, 2014, p.243)

Em “Divino Maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), a posição de alerta em tempos de enrijecimento do regime militar é transmitida, dentre outros recursos, por meio das terminações de suspensão. “/Atenção ao dobrar uma **esquina** / Uma **alegria** / Atenção **menina**”. Aquele era um momento de incertezas e de cautela para os artistas e intelectuais, como ilustrado na canção.



### 2.3. Semiótica da Canção como ferramenta de análise da voz cantada

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos, e aliterando sua sonoridade. Como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre de voz. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade. (TATIT apud MACHADO, 2012, p.44)

Elaborada por Machado (2012), a abordagem semiótica do canto popular brasileiro midiaticizado reconhece o potencial semântico da voz e possibilita a compreensão de como o intérprete atua com relação ao projeto cancional. Analisando fonogramas de cantores provenientes de várias épocas e gêneros, Machado percebeu o uso de recursos vocais como forma de acentuar ou amenizar determinadas características presentes em cada canção. Metodologicamente, tomou-se como base os pressupostos teóricos referentes à análise da canção elaborados por Luiz Tatit, colocando-os em paralelo às características vocais observadas em cada intérprete. Dessa maneira, tornou-se possível perceber de que forma a expressão vocal de cantores brasileiros se comunicou com cada projeto cancional.

Enquanto competência do cantor popular, a intencionalidade emocional abre espaço para análises mais minuciosas da voz na qualidade de portadora de significações múltiplas, que vão além de adjetivações baseadas em juízos de valor. O que por muito tempo foi visto como um simples dom é aqui tratado como uma habilidade oriunda de uma intenção, mesmo que esta parta unicamente da esfera emocional, chegando a elaborações técnicas. Estando próximo ou não da fala, o intérprete comumente lança mão de recursos expressivos que garantem, junto ao ouvinte, credibilidade ao seu discurso. Além disso, por meio da manipulação de elementos físicos, como qualidade vocal e tessitura, o cantor se compatibiliza com os gêneros musicais que deseja executar e cria uma identidade vocal – meio pelo qual constrói elos de identificação e aproximação com o público.

Sobre a maneira como se dá a elaboração do canto, Machado propõe um olhar analítico sobre a voz, partindo de uma divisão em três níveis – *físico, técnico e interpretativo*.

### 2.3.1. Níveis da voz cantada

#### 2.3.1.1 Nível Físico

Aqui trataremos da configuração fisiológica da emissão vocal, dando enfoque à voz cantada. É importante destacar que se trata de um tema em constante atualização e mudança terminológica. Sendo assim, partiremos das propostas iniciais de Machado, presente em suas pesquisas, e, para a atualização e aprofundamento dos conceitos, utilizaremos como fonte principal o trabalho realizado pelo pesquisador Johan Sundberg, mais recentemente registrado no livro *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto* (2015).

#### *Fonte Glótica*

Nome dado ao som produzido a partir da vibração das pregas vocais no momento em que moldam o fluxo de ar vindo do pulmão, em uma sequência de pulsos de ar (SUNDBERG, 2015). Esse é o primeiro estágio do processo de fonação. Após a produção na fonte glótica<sup>34</sup>, o som é amplificado e modificado de acordo com a configuração muscular do trato vocal<sup>35</sup>, originando timbres diversificados.

A fonte glótica pode sofrer ajustes em três níveis: em sua frequência fundamental - frequência de vibração das pregas vocais controlada especialmente pela musculatura laríngea; sua amplitude ou intensidade de fonação, consequente da pressão subglótica<sup>36</sup>; e seu espectro de frequências, que por sua vez resulta da combinação entre pressão subglótica e propriedades mecânicas das pregas vocais. (idem)

Quando combinados, tais ajustes resultam no que os especialistas denominam “registros vocais” - configurações específicas na fonte glótica identificadas por seus resultados sonoros - que serão melhor descritos mais à frente.

#### *Extensão e tessitura*

Apesar de serem termos comumente tratados como similares, possuem uma diferença crucial. A *extensão* corresponde a toda gama de notas alcançadas por uma pessoa, indo do extremo grave ao extremo agudo, independentemente da qualidade do som obtida. Por sua

---

<sup>34</sup> Glote é o nome técnico dado ao espaço livre entre as duas pregas vocais. (SUNDBERG apud MARIZ, 2013, p.41)

<sup>35</sup> “Espaço constituído pelas cavidades da faringe e oral, ou seja, pelas vias aéreas entre a glote e a abertura labial. As formas e comprimentos do trato vocal determinam suas ressonâncias, ou seja, as frequências de seus formantes”. (SUNDBERG, 2015, p.310)

<sup>36</sup> Pressão aérea abaixo da glote. (MARIZ, 2013, p.41)



vez, a *tessitura* representa a parte da *extensão* em que as notas são alcançadas com plenitude e força expressiva.

### ***Qualidade vocal***

É o resultado sonoro oriundo da combinação de frequências da fonte glótica em contato com o trato vocal, ou seja, é determinada pela maneira com que se dá a fonação e com o processo de ressonância<sup>37</sup> – ambos passíveis de manipulação consciente pelo cantor, partindo da maleabilidade articulatória do aparelho fonador (MARIZ, 2013).

O termo foi por muito tempo utilizado em semelhança ao “timbre”. Entretanto, é essencial compreender que a qualidade vocal vai além do mesmo, visto que abarca não somente a “coloração” da voz, mas também sua intensidade etc. Sendo assim, o termo “timbre vocal” será entendido aqui como elemento constituinte da qualidade vocal.

No que corresponde à ação do sujeito de emitir determinado som vocal, essa pode ser vista como uma característica natural da estrutura física de uma pessoa, resultado sonoro da ressonância obtida pela constituição fisiológica, mais à frente descrita. A qualidade vocal também pode ser entendida como um artifício manipulado de acordo com a intenção expressiva que se deseja transmitir, seja na fala ou no canto. Indo além, ela é, instintivamente, reflexo de um contexto cultural, social, e fundamentalmente está vinculada à necessidade de comunicação. No universo cancional, por exemplo, a voz é o primeiro elemento a se incorporar à canção, a revelar conteúdos presentes nas composições (MACHADO, 2011). Em uma primeira instância, a voz de um intérprete carrega por si só uma infinidade de significações, impressas em sua “assinatura sonora” – a qualidade vocal. Somente em um segundo momento é que se identifica a capacidade de cada cantor demonstrar suas habilidades interpretativas no que tange a outros artifícios performáticos. De toda maneira, é imprescindível destacar que a qualidade vocal no canto, seja intencionalmente ou não, é portadora por si só de significado.

No estudo do canto, especialmente na tradição do canto lírico, a qualidade vocal recebeu classificações, como voz clara, escura, aberta, fechada, metálica, nasal, entre outras (MACHADO, 2011). Contudo é interessante notar que padrões estéticos estabelecidos

---

<sup>37</sup> “Pico na curva de frequência do trato vocal determinado pela interação entre as ondas sonoras que se propagam no trato vocal. A amplificação de determinadas frequências em detrimento de outras está relacionada às dimensões do trato vocal. As ressonâncias do trato são chamadas de formantes”. (SUNDBERG, 2015, p.311)

pela escola erudita foram sendo recriados e utilizados de maneira não padronizada por cantores populares. A cantora Gal Costa é um exemplo da interpretação de canções realizada a partir da exploração das mais diversas possibilidades qualitativas da voz, prática marcante no disco analisado na presente dissertação.

Como ferramenta para a análise da interpretação da cantora, serão explicitados apenas qualidades exploradas por ela na obra descrita:

### **Voz clara /voz escura**

A classificação se dá de acordo com a predominância de harmônicos agudos ou graves no espectro vocal. No caso da voz clara, fazem-se mais presentes harmônicos agudos, enquanto o predomínio de harmônicos graves garante à voz uma qualidade escura.

### **Voz “estridente”**

Para tornar mais claro o entendimento sobre a presença de “brilho”/ “estridência” na voz, faz-se necessário um entendimento mais técnico do processo fonatório. Mariz discorre sobre o processo:

Nos ajustes em que há forte ação dos músculos TA<sup>38</sup>, devido ao padrão de vibração ampla de mucosa e espessamento das pregas vocais, com maior quantidade de massa vibrante e fase fechada maior, a fonte glótica correspondente apresenta um espectro rico, com energia pronunciada nos harmônicos agudos e uma audibilidade relativa maior. [...] Quanto maior a intensidade dos harmônicos agudos em relação à frequência fundamental, maior a correlação perceptiva com o registro misto e de peito; a presença forte destes harmônicos é que nos leva a interpretar o som como estridente ou "brilhante". (MARIZ, 2013, p.60)

### **Voz nasal**

A qualidade vocal anasalada acontece a partir do abaixamento do músculo velofaríngeo (palato mole), conduzindo a emissão vocal para o nariz. Em um movimento contrário, mantendo-se o palato mole elevado, ocorre a condução da voz para a cavidade oral e obtém-se um timbre oralizado.

### **Voz com ar**

A voz torna-se “aerada” no momento em que as pregas vocais não estão aduzidas suficientemente, ocasionando o escape de ar. Também é utilizada como recurso interpretativo, podendo demonstrar sensualidade, sofrimento, etc.

---

<sup>38</sup> Músculos tireoaritenóideos, presentes na laringe, constituem o corpo muscular das pregas vocais. São associados ao movimento de adução das pregas, bem como mais ativos na produção de sons de baixa frequência.

## ***Registros vocais***

São inúmeras as proposições de conceituação e classificação dos registros vocais. Basicamente, um registro “delimita uma região de frequências em que todos os sons soam de maneira semelhante e são produzidos de maneira similar” (SUNDBERG, 2015, p.82). Os registros acontecem por meio de modificações de padrões vibratórios nas pregas vocais, sendo cada um deles geralmente mais utilizado em determinado conjunto de notas da extensão vocal, além de apresentar características sonoras específicas. (MCKINNEY apud MARIZ, 2013, p. 53)

É importante destacar, em consenso com os estudos mais atuais sobre a fisiologia da voz, que o registro é uma manifestação relacionada exclusivamente à fonte glótica. Dessa maneira, qualquer outro evento referente à qualidade vocal que não se restrinja à fonte glótica não pode ser considerado registro vocal. Sobre o assunto, Glaucia Salomão afirma:

E, de fato, estudo cada vez mais têm evidenciado que a transição entre registros está relacionada a características biomecânicas da laringe associadas às modificações na quantidade e forma da massa vibrante, e que as transições espontâneas ou involuntárias entre registros ocorrem independentemente da existência do trato, mesmo em laringes excisadas. (SALOMÃO, 2008, p.36)

Tomando como referência a nomenclatura instituída por Harry Hollien, bastante utilizada atualmente no Brasil, os registros se dividem basicamente em registro de pulso (também conhecido como *fry* ou *creak voice*), modal (voz de peito, voz mista e voz de cabeça) e elevado (falsete). (MARIZ, 2013)

### **Registro pulso ou basal (*creak voice*)**

Possível de ser identificado tanto em homens, quanto em mulheres, abrange as frequências mais baixas alcançadas pelo corpo, e produz um som de criptação, referente à sequência de pulsos na fonte glótica. Também denominado *fry* (frito) ou *strobass*, termo alemão que faz referência ao som do quebrar gravetos. (SUNDBERG, 2015)

É comum, em canções populares, a presença de *creak* nos inícios ou finais de frases, geralmente utilizados com a intenção de demonstrar sensualidade ou sofrimento. (MARIZ, 2013)

## Registro modal

O registro modal também é uma terminologia bastante polêmica dentre os estudos fisiológicos da voz. Alguns teóricos o subdividem de maneira diferente para homens e mulheres, outros não. Como dito anteriormente, adotaremos termos utilizados por Sundberg (2015) e demais teóricos que também se debruçam sobre sua obra, como Mariz (2013). Sendo assim, temos como registro modal toda possibilidade de configuração glótica em que há significativo empenho do músculo TA. Dessa maneira, subdividimos a categoria em três subregistros: peito, misto de peito e misto de cabeça.

*Voz de peito* – assemelha-se, em grande parte, à voz falada. Geralmente é utilizada na emissão de frequências graves e médias e se configura como o momento de maior empenho do músculo TA. Quando utilizada em emissões agudas, acarreta um tensionamento perceptível sonoramente, uma vez que há uma sobrecarga no músculo em questão – o TA tem de se esforçar ainda mais para o fechamento glótico em regiões mais agudas sem a atuação do músculo CT, destinado ao alongamento das pregas. Ou seja, executar a voz com registro de peito em regiões muito agudas significa utilizar uma musculatura para uma função que não é própria dela, sobrecarregando-a. Esse tensionamento pode ser utilizado como recurso expressivo, mas não deixa de configurar um esforço por vezes prejudicial à saúde vocal.

*Voz mista de peito* – é quando há a ação conjunta dos músculos TA e CT, geralmente quando se caminha em sentido à região aguda. No entanto, o músculo TA tem uma atuação predominante, gerando uma sonoridade ainda próxima à fala.

*Voz mista de cabeça* – neste caso, os dois músculos continuam trabalhando juntos, entretanto, há o predomínio da atuação do CT. Quando a musculatura laríngea ainda não está bem trabalhada pelo cantor, é comum perceber a perda de tónus e o escape de ar na voz, uma vez que o TA, responsável pelo fechamento glótico, está em menor atuação.

## Registro elevado

Também de definição polêmica e múltipla entre os pesquisadores da voz cantada, o registro elevado aqui é aquele onde há a mínima atuação do TA, em detrimento a uma ação intensa do CT. No canto popular, é geralmente utilizado em regiões agudas, nas quais não se consegue atingir as notas com voz de peito ou mista. Assim como o modal, o registro elevado se subdivide em *voz de cabeça* e *falsete*.

*Voz de cabeça* – na qual há a forte atuação do CT.

*Falsete* – registro geralmente utilizado por homens para imitar o canto feminino. A atuação do TA se faz ainda menos presente, dando origem a uma voz em certa medida aerada.

Sundberg aponta para mais um registro, presente na região mais aguda da voz feminina, denominado assobio (*whistle register*), o qual consome menos ar que o registro de cabeça e se dá em frequências extremamente altas. (SUNDBERG, 2015)

### **2.3.1.2. Nível técnico**

#### ***Emissão vocal***

Direcionamento do fluxo de ar proveniente da fonte glótica para diferentes focos de ressonância. Esta, por sua vez, ocorre quando as frequências emitidas no processo inicial de fonação, “sejam elas a fundamental ou seus harmônicos”, são equivalentes às frequências naturais do trato vocal. Essas frequências, também denominadas *formantes*, “são intrínsecas ao formato e ao comprimento do tubo, e variam conforme a posição articulatória adotada pelo cantor ou pelo falante” (MARIZ, 2013, p.66). Dessa maneira, é importante destacar que tal processo independe da configuração da fonte glótica, uma vez que acontece na porção supraglótica. O som varia exclusivamente em função de uma maior ou menor proximidade entre frequências – a voz reverbera com menor intensidade em porções do trato vocal que possuem a frequência natural distante da frequência do som, e assim por diante.

Portanto, a voz adquire determinadas “colorações” e variações na intensidade de acordo com cada formante, ou seja, a partir de manipulações articulatórias nas musculaturas e espaços do trato vocal.

### **2.3.1.3. Nível interpretativo**

No que diz respeito a este nível, ou seja, ao momento em que o cantor utiliza recursos técnicos na criação de novos significados contidos (e por vezes em estado de dormência) nas canções, destacam-se a articulação rítmica e a manipulação da qualidade vocal.

### ***Articulação rítmica***

Forma pela qual o intérprete articula “os tempos do discurso musical associados ao discurso linguístico” (MACHADO, 2012, p.52), trabalhando a maneira como sílabas, palavras, frases e orações serão apresentadas ao ouvinte. Antecipações, prolongamentos, retardos, bem como mudanças no andamento original de cada canção são ferramentas comumente exploradas pelos cantores populares, a fim de destacarem determinadas intenções expressivas.

### ***Manipulação da qualidade vocal***

Por meio de alterações promovidas nos formantes, o cantor obtém resultados estéticos variados, no que diz respeito à qualidade vocal. Para fins interpretativos, mudanças estéticas da voz podem ser percebidas no trabalho de diversos cantores populares, como ferramentas eficazes quando se pretende chamar atenção do público para determinado momento da canção, ou enfatizar a forma como o discurso é apresentado pelo intérprete.

Por fim, MACHADO destaca a etapa final do processo criativo do cantor, denominada *gesto interpretativo* – “ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição. Desta forma, ele torna claro os elos de melodia e letra inscritos na composição, ou mesmo define novos elos que só se consolidam pela presença da voz” (MACHADO, 2012, p.54).

#### **2.3.2. Gesto interpretativo (Qualidade Emotiva da Voz)**

Em sua pesquisa, partindo do cruzamento de elementos observados em cada projeto cancional – especialmente o núcleo identitário – e outros detectados na análise vocal dos fonogramas, Machado (2012) criou uma espécie de “inventário dos gestos vocais examinados”. Neste, é possível perceber de que maneira recursos expressivos da voz foram utilizados, ora objetivando realçar características oriundas dos regimes de integração entre letra e melodia estabelecidos pelos compositores, ora transformando a configuração de tais elos.

Sendo assim, a pesquisadora pôde designar aos regimes de passionalização e tematização – tendo em vista que a figurativização está presente, em algum nível, em todas

interpretações – gestos vocais predominantes. Tal divisão também nos serve de aparato referencial para as análises que se seguem.

*Passional:* À qualidade emotiva da voz designada como passional, tem-se o destaque dos prolongamentos vocálicos, geralmente encobertos por vibratos. Além disso, a expansão pela tessitura, também característica ao regime de passionalização, acontece por meio da troca de sub-registros vocais.

*Passional Figurativizada:* Quando, em meio aos recursos próprios da passionalização, são percebidos momentos nos quais a fala emerge, no intuito de acentuar a dramaticidade, ou mesmo, criar proximidade entre enunciador e enunciatário.

*Tematizada:* A voz reforça os ataques consonantais, as reiteraões e os recortes rítmicos.

*Tematizada Passional:* O intérprete valoriza expansões melódicas mais ou menos inscritas nas canções, prolongando notas, em meio à repetição de motivos e recortes rítmicos.

*Tematizada Figurativizada:* Em meio aos recortes rítmicos característicos, percebe-se a presença de entoações próprias da fala (enunciaões figurativizadas).

Concluindo a exposição dos pressupostos teóricos a serem aplicados no próximo capítulo, destacamos aqui, sucintamente, como se dará o processo de análise do comportamento vocal de Gal Costa em cada canção. De início, ocorre o levantamento do contexto em que a obra foi composta e primeiramente gravada – em alguns casos, como de “Antonico” (Alcides Gerardi), o primeiro registro fonográfico aconteceu décadas antes do show *Gal a Todo Vapor*, ou seja, o intérprete tinha outras motivações e significações a serem impressas na gravação. Essa transposição contextual nos serve também como insumo para a compreensão das intenções presentes na escolha do repertório e, especialmente, da forma como a canção obra foi executada. Na sequência, o projeto cancional é melhor compreendido, partindo da realização de uma análise semiótica de seu núcleo identitário, segundo a teoria de Luiz Tatit. Compreender as características da composição nos permite perceber de que maneira Gal dialogou com as mesmas. É importante destacar que, além do estudo sobre os regimes de integração entre letra e melodia, há também a transcrição harmônica de cada obra e a análise da relação entre melodia, letra e harmonia. Dessa maneira, os versos de cada música já aparecem cifrados no capítulo seguinte. Posteriormente, há a análise do gesto vocal da cantora em cada faixa. As informações obtidas nessa etapa, por fim, serão colocadas em

paralelo com as demais, permitindo compreender a maneira como a intérprete recriou cada canção para *Gal a Todo Vapor*.



## CAPÍTULO III

### ANÁLISES

#### 3.1. “ANTONICO” (Ismael Silva)

Ismael Silva foi um dos principais compositores responsáveis pelo processo de consolidação e modernização do samba, ocorrido entre as décadas de 1920 e 1930, no Rio de Janeiro. Àquela época, o gênero era dividido em dois estilos: “antigo” e “moderno”. A fala dos escritores Silva e Oliveira Sobrinho ilustra bem a categorização:

A palavra samba, portanto, durante algum tempo designou dois gêneros musicais de origens distintas e bastante caracterizadas, para os músicos de formação profissional, que em geral sabiam ler na pauta, pertencentes à baixa classe média, frequentadores dos ranchos e dos teatros populares, como Donga e Sinhô, samba era sinônimo de maxixe, último estágio abasileirado da polca europeia. Para os negros mestiços descendentes de escravos, era um gênero novo, último estágio abasileirado do batuque angolense, que eles propunham ensinar à sociedade nacional por meio do movimento das escolas de samba. (SILVA e OLIVEIRA SOBRINHO, apud, MACHADO, 2011, p.33)

Ismael enquadrava-se no segundo perfil de sambistas – oriundos ou frequentadores do Estácio de Sá, eram professores da Escola Normal, localizada no bairro, e por isso criaram o termo “Escola de Samba”<sup>39</sup>. Segundo o compositor, para que os sambas fluíssem em desfiles, foi necessário promover algumas mudanças na estrutura rítmica: o que antes assemelhava-se ao maxixe, recebeu pulsação de marcha, facilitando a caminhada dos passistas e possibilitando maior maleabilidade às melodias entoadas e, por conseguinte, ao canto. (MACHADO, 2011) Outra mudança significativa derivada do processo de atualização do samba diz respeito à instrumentação. Surdo, pandeiro, cuíca e tamborim foram adotados como instrumentos “oficiais” do samba do Estácio.

As canções de Ismael Silva se tornaram inicialmente conhecidas na voz do renomado intérprete Francisco Alves, com o qual manteve uma relação de exclusividade entre os anos de 1927 e 1935. Segundo Ismael, durante esse tempo, não se via o cantor “a negócios musicais” desacompanhado do parceiro (SILVA, 1973). Após o rompimento, especialmente

---

<sup>39</sup> Sobre a criação do termo “Escola de Samba”, Ismael Silva, que se dizia inventor do termo, afirma: “Escola de Samba é aqui, porque é daqui que saem os professores da Escola Normal. Se aqui é a Escola Normal, então a Escola de Samba é aqui.” O compositor também foi um dos fundadores da primeira escola de samba, nomeada “Deixa Falar” – uma resposta a músicos de outras comunidades do Rio de Janeiro que criticavam os sambistas do Estácio. (Arquivo Globo News: [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_KKiSPzz9Y](https://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y))

durante a década de 1940, o compositor se manteve afastado do meio artístico, retornando às paradas de sucesso, na voz de Alcides Gerardi, em 1950 com o samba “Antonico”.

“Outra pergunta sobre o samba Antonico. Então me perguntaram quem era ele, quem é. Não existe Antonico, não existe Nestor, não existe nada, enfim, não existe nada real na minha música, nada aconteceu, nada, nada, nada.” (SILVA, 1973). Mesmo negando qualquer aproximação entre a letra da canção e a trajetória de algum grande sambista (podendo ser o próprio Ismael), não faltaram especulações sobre quem eram, na vida real, os personagens Antonico e Nestor, aos quais o samba se refere. No Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira<sup>40</sup>, por exemplo, há a afirmação de que a letra fora inspirada “em uma carta de Pixinguinha para Mozart de Araújo na qual o maestro pedia ao amigo um emprego para o sambista em dificuldade.” Em *A canção no tempo* vol.1, tal hipótese também está presente:

Ismael sempre negou a possibilidade do samba ser autobiográfico. Na verdade, porém, ele viveria em 1939 uma situação semelhante à do personagem “Nestor”, fato que está registrado numa carta de Pixinguinha ao musicólogo Mozart de Araújo e que bem poderia ter inspirado a composição. (MELLO; SEVERIANO, 1997, p.277)

Independentemente das sugestões levantadas sobre as vinculações da canção, “Antonico” foi a obra responsável por reerguer a carreira de uma figura bastante respeitada do samba brasileiro, que também necessitava de ajuda – Ismael Silva.

---

<sup>40</sup> Ismael Silva. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2002 – 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ismael-silva/dados-artisticos>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

**“Antonico” (Ismael Silva)<sup>41</sup>**

- Cm*  
1 Ô Antonico
- Fm*  
2 Vou lhe pedir um favor
- G7* *Cm*  
3 Que só depende da sua boa vontade
- Gm*  
4 É necessário uma viração pro Nestoru
- D7* *G7*  
5 Que está vivendo em grande dificuldade
- Cm* *Fm*  
6 Ele está mesmo dançando na corda bamba
- G7* *Cm*  
7 Ele é aquele que na escola de samba
- Fm* *Cm*  
8 Toca cuíca, toca surdo e tamborim
- G7* *Cm*  
9 Faça por ele como se fosse por mim
- Cm* *Fm*  
10 Até muamba já fizeram pro rapaz
- G7* *Cm*  
11 Porque no samba ninguém faz o que ele faz
- Cm* *Gm*  
12 Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser
- D7* *G7*  
13 E agradeço pelo que você fizer

---

<sup>41</sup> Optamos por inserir a harmonia juntamente à letra, destacando as sílabas onde há mudança de acordes, para tornar mais clara a compreensão das relações entre harmonia e melodia abaixo explicitadas.

## Sobre a canção

É porque, quando eu faço samba, o primeiro passo pra se fazer uma letra de música é a ideia. De posse da ideia, que pode ser uma frase, às vezes uma frase que a gente ouve resolve tudo, uma frase interessante e tal, é só desenvolvê-la. Exemplo: uma vez eu escutei um camarada..., eu ia passando, assim, e então um velho, mas desses velhos bem-humorados que só vivem brincando, dizendo coisas engraçadas, assim, pois bem, então uma mocinha bonita falou qualquer coisa com ele, depois, quando a moça foi embora, ele virou-se pra quem estava perto e disse assim: “Como é chato a gente ser bonito!” Eu aí guardei aquela frase e pronto, já era um motivo. É assim que se faz samba, eu pelo menos faço assim. (SILVA, 1973)

Na fala de Ismael, é possível perceber que o compositor criava canções a partir de ideias, frases, que lhe serviam de inspiração para o desenvolvimento de uma narrativa. Ou seja, assim como grande parte dos sambistas da época, ele produzia “versos e seus respectivos contornos entoativos, com acabamentos mais prosódicos do que musicais”. (TATIT, 2016, p.69) Tatit nomeia o trabalho de tais compositores como “reciclagem” de uma manifestação geralmente descartada após seu uso: a fala cotidiana. E tal procedimento nos auxilia bastante na compreensão da forma musical, principalmente no tocante à relação entre letra e melodia estabelecida em “Antonico”.

Canções provenientes de um processo composicional inspirado nas curvas entoativas, por mais que recebessem posteriormente um tratamento musical cuidadoso, dificilmente perdiam a prosódia de origem. Desse modo, é possível compreender a existência de canções – no caso, sambas – em que temáticas passionais receberam uma “roupagem” melódica desprovida de disforias ou recursos que as afastassem drasticamente da figurativização. Ao analisar o trabalho de compositores contemporâneos a Ismael Silva, Tatit (2012) destaca o constante “malabarismo” desenvolvido por eles, em que melodia e letra se equilibravam de maneira a se aproximar da entoação cotidiana das palavras e promover uma maior identificação dos ouvintes com o discurso do enunciador – do sambista em questão.

Dando início à análise dos elos estabelecidos entre letra e melodia na canção “Antonico”<sup>42</sup>, é possível perceber a utilização de motivos melódicos que permeiam toda a canção – ora reiterados, ora desenvolvidos em novos contornos não muito distantes melodicamente. Além disso, a composição se estrutura basicamente sobre duas partes: A – em que o núcleo temático da melodia é apresentado junto à ideia central da letra – um pedido de

---

<sup>42</sup> Utilizamos como referência a primeira gravação da canção, realizada por Alcides Gerardi, em 1950. É importante destacar que temos consciência de que arranjador e intérprete se debruçaram sobre um material sonoro captado por meio da oralidade – era comum os compositores de samba entoarem suas composições, muitas vezes desprovidas de tratamento harmônico, aos interessados em gravá-las, que, por conseguinte, promoviam os ajustes musicais compatíveis com seus propósitos de interpretação. Contudo, esse primeiro registro, que teve o consenso de Ismael, nos serve de parâmetro para apontamentos importantes acerca da interpretação executada por Gal Costa em 1971, como veremos à frente.

ajuda para um sambista que se encontra em más condições financeiras; A' – reiteração do tema com variações melódicas mais acentuadas apenas ao final – e, por fim, a parte B, na qual o contorno melódico ganha um novo caminho. Como apontado por Tatit (2016), a criação de uma segunda parte, na qual há maior variação melódica, é comumente utilizada em sambas – bem como em canções que apresentam traços de tematização (mesmo que esse não seja o regime predominante na relação entre letra e melodia) – como forma de gerar um tensionamento que “demande” o retorno ao tema principal. Vejamos, abaixo, a relação entre melodia e letra em A:

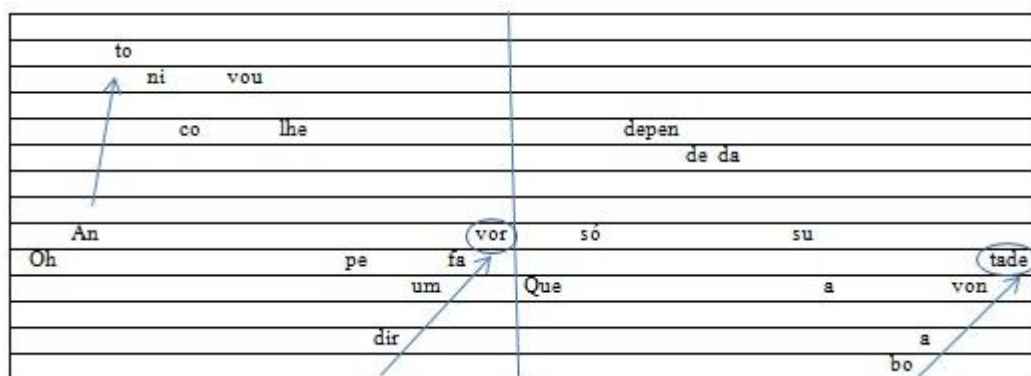


Figura 28

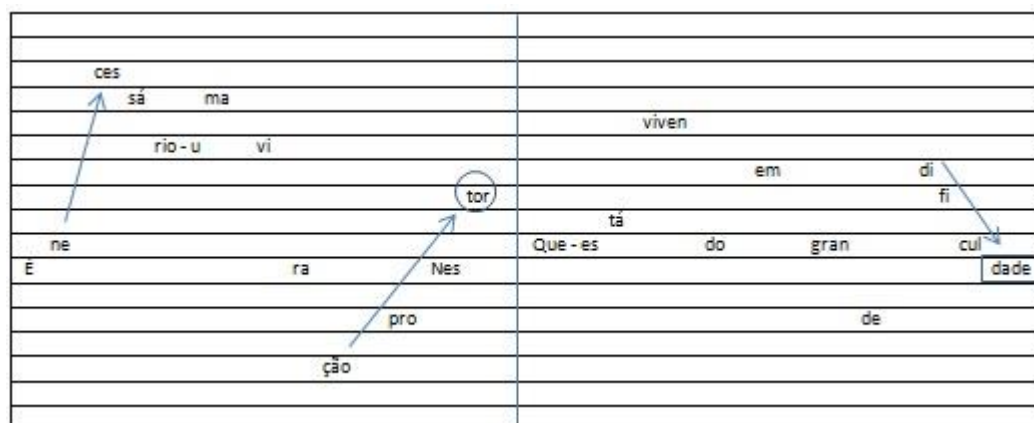


Figura 29

O cancionista inicia o primeiro verso dando destaque ao caráter entoativo da fala, através de uma interjeição que se utiliza de um salto ascendente de seis semitons para convocar o amigo Antonico. Na sequência, ele explicita o pedido explorando a tessitura a partir de gradações, ou seja, ele dá início a um discurso de caráter passional de forma amena – o desenho melódico atenua a disforia da passionalização característica da narrativa apresentada pela letra. Além disso, é possível notar a clara repetição de um motivo melódico estabelecido nos dois primeiros versos, que será reexposto em toda parte A e A'.

No tocante às finalizações de frases, identificamos a recorrência de tonema<sup>43</sup> ascendente em / Vou lhe pedir um **fa – vor** / e de suspensão em / Que só depende da sua boa von – **ta – de** /. Tais terminações pedem uma continuidade – o destinador está apenas iniciando um pedido e ainda precisa explicitá-lo. Além disso, se trata de algo não muito complexo, na fala do destinador<sup>44</sup>, já que só depende da boa vontade de seu amigo Antonico para realiza-lo. Dessa maneira, se faz importante identificar que as sílabas /fa – **vor**/ e /vonta – **de**/ são prolongamentos de notas consonantes à harmonia. A primeira (/vor/) corresponde à nota Lá bemol – terça menor do acorde Fm – nota não somente integrante da tríade, mas, também, responsável pela caracterização do acorde menor. Já a sílaba /de/ se prolonga na nota Sol, a quinta justa do acorde Cm, ou seja, nota também consonante ao acorde que, por sua vez, é o primeiro grau da tonalidade em que a canção é apresentada por Alcides Girardi.

Partindo para o terceiro e quarto versos, há uma reiteração do motivo melódico inicial, como apontado na figura. O tonema ascendente / vira – ção pro **Nes – tor** / corrobora o destaque dado ao nome do amigo a quem uma possível ajuda deverá se destinar. Na sílaba /tor/ há o prolongamento da nota Si bemol em um momento em que a harmonia, que caminhava dentro da escala de Dó menor harmônica (uma vez que apresentava, simultaneamente, os acordes Fm7 como subdominante e G7 como dominante<sup>45</sup>), chega ao acorde Gm – este, pela progressão harmônica que se segue, pode ser entendido como um empréstimo modal, que logo se encerra e retoma a tonalidade original: Cm. Percebemos com essa análise, que essa breve alteração no percurso harmônico ocorre justamente no momento em que o destinador executa uma debreagem enunciativa, dando início a um discurso em terceira pessoa, /Nestor, que está vivendo em grande dificuldade/, em que melodia e a harmonia reafirmam essa nova posição discursiva. Mesmo pertencendo a uma “nova sonoridade” (promovida pelo empréstimo modal) que surge, o tonema em Si bemol também está em consonância com a harmonia, sendo a terça menor de Gm. Seguindo para a conclusão da parte A, em /Que está vivendo em grande difícil – **da – de**/ o tonema é descendente, portanto, de asseveração do discurso, em que as sílabas destacadas são cantadas na nota Sol – quinta justa do acorde de Cm.

<sup>43</sup> Tonema: São finalizações de frases entoativas que concentram o núcleo do sentido melódico. (TATIT, 2014, p.239)

<sup>44</sup> Destinador: Actante responsável por fazer alguém – destinatário – fazer alguma coisa.

<sup>45</sup> O campo harmônico da escala menor harmônica se configura da seguinte forma: Im(7M) / IIm7(b5) / IIIm7(#5) / IVm7 / V7 / VI7M / VII°

Em A' temos a repetição dos motivos melódicos apresentados nos primeiros versos de A, no entanto, nos chama atenção os versos abaixo:

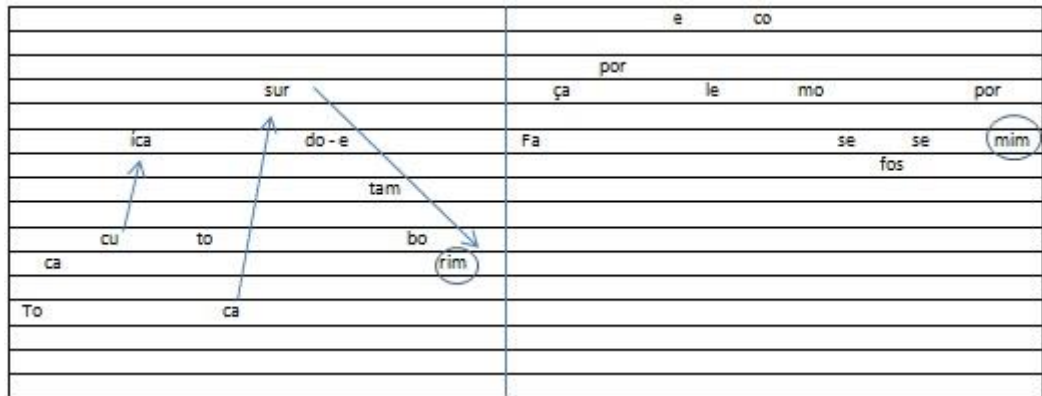


Figura 30

Os dotes musicais de Nestor são destacados em saltos melódicos ascendentes, acentuando a importância daquele que toca cuíca, surdo e tamborim, e reiterando o caráter passional da melodia, que neste trecho se expande pelo campo da tessitura. Aqui Ismael Silva utiliza os instrumentos característicos do gênero como elementos de legitimação de um grande sambista. E conclui com o reconhecimento da importância de sua amizade com Antonico: /Faça por ele como se fosse por mim/. Nessa frase, acentuando o teor da súplica, a melodia atinge o ponto mais alto da tessitura e termina com tonema descendente, portanto, de asseveração do pedido.

Chegamos, então, à segunda parte da canção.

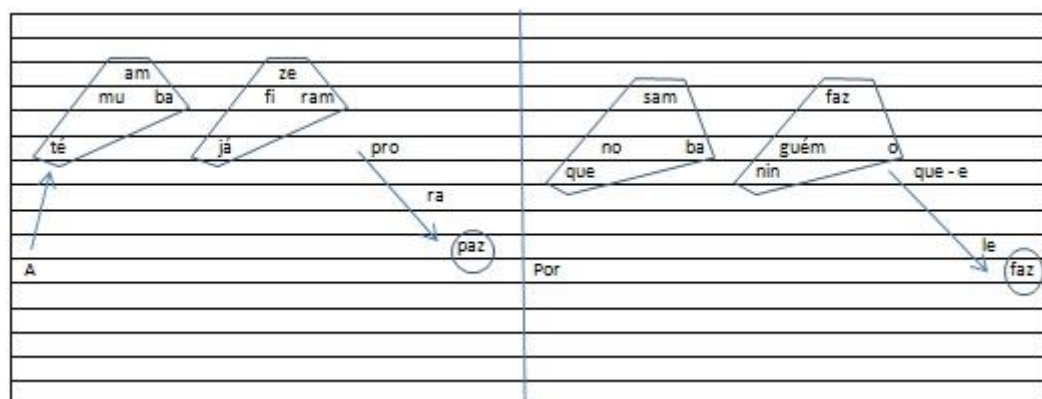


Figura 31

Nas duas frases acima, há a exploração de um novo contorno melódico que, mesmo utilizando saltos mais curtos, não foge totalmente ao motivo principal da canção, ademais, a sequência harmônica é semelhante à parte A. Aqui, são utilizados tonemas





### Análise do comportamento vocal

Protocolo comparativo		
	<i>Alcides Girardi</i>	<i>Gal Costa</i>
<b>Andamento</b>	96 bpm	50 bpm
<b>Tonalidade</b>	Cm	Fm
<b>Tessitura</b>	ré2 a fá3 = 15 semitons	lab2 a sib3 = 13 semitons
<b>Instrumentação</b>	Orquestra e piano	Voz e violão
<b>Forma</b>	A / A' / B / Interlúdio / A / A' / B / Coda	A / A' / B / A / A' / Coda
<b>Ano</b>	1950 (Disco 78 rpm – lado B)	1971

Para compreendermos melhor as possíveis significações impressas na interpretação de “Antonico”, realizada ao vivo por Gal Costa em 1971, torna-se importante a percepção das alterações musicais e, especialmente, vocais promovidas pela cantora em comparação à versão de Alcides Gerardi, que, àquela época, ainda era o único registro que se tinha da composição. Para isso, colocamos em paralelo, na tabela acima, informações musicais de cada gravação.

Antes de darmos início à análise comparativa das interpretações, faz-se imprescindível uma breve reflexão sobre o processo de recontextualização da canção feita por Gal Costa. Como dito anteriormente, “Antonico” foi um samba composto por Ismael Silva que retrata uma realidade comum a sambistas cariocas, moradores de comunidades como Estácio de Sá, Mangueira, Salgueiro, entre outras. Trata-se de um pedido de ajuda financeira a um deles, que se encontrava em necessidade – situação que o próprio compositor vivenciou. Portanto, a canção, na época em que foi composta, revelava, além de uma realidade social, o espírito de coletividade presente entre sambistas. É bastante comum encontrarmos sambas compostos coletivamente, que retratam a realidade das periferias, bem como o comportamento de seus moradores – a exploração da figura do “malandro” é um exemplo disso, mas que não vem ao caso aprofundarmos neste estudo. A coletividade também transparece na busca e oferta de ajuda, como o próprio enunciador da canção o faz: pede a Antonico uma ajuda para o amigo Nestor.

A mesma canção, no ano de 1971, fazia sentido – um novo sentido – para Gal e uma legião de jovens que compartilhavam o comportamento contracultural e sentiam a angústia de presenciar a truculência promovida diariamente pelo regime militar, em seus “anos de chumbos”. Mas, de que maneira, jovens da classe média urbana, “desbundados”, se

identificavam com a letra de “Antonico”? Retornemos a alguns pontos cruciais da contextualização do disco:

Em 1971 Caetano Veloso e Gilberto Gil ainda encontravam-se no exílio, em Londres. A cantora, que visitou os amigos nesse mesmo ano, tinha conhecimento da insatisfação de ambos, especialmente de Caetano, por estarem afastados de seu país. E assim como para Gal Costa existia uma grande melancolia em ver os amigos baianos distantes, para muitos dos jovens brasileiros, a melancolia também se dava pela ausência de amigos e familiares torturados e/ou desaparecidos e, sobretudo, pela desesperança, a falta de perspectiva de vida em meio ao enrijecimento da ditadura militar. Existia o vazio do próprio eu – uma juventude que no início dos anos 1960 se encontrava esperançosa em conduzir o país por uma vertente mais popular, democrática, viu seus ideais serem reprimidos após o golpe de 1964 e, principalmente, com o decreto do Ato Institucional nº 5, em 1968. Portanto, “Antonico”, em 1971, podia ser associada à identidade de uma geração. E, promovendo tal recontextualização, a escolha interpretativa de Gal comovia e aguçava a identificação dessa juventude com seu trabalho.

Atentando-nos para as escolhas musicais eleitas em cada arranjo, destacamos a brusca modificação no andamento da canção e na instrumentação utilizada por Gal Costa. Enquanto Alcides Gerardi, acompanhado por orquestra e piano, interpretava “Antonico” em andamento relativamente acelerado (96 bpm), Gal diminuiu o andamento quase pela metade (50 bpm), tendo como acompanhamento somente um violão, tocado por ela mesma. Por esses elementos, já é possível notar a intenção de valorização do caráter passional contido na letra da canção, que na gravação de Alcides é amenizado pela aceleração do andamento e enaltecimento das propriedades rítmicas do gênero, executadas pelos instrumentos (contrapontos rítmico-melódicos, marcação feita por percussão e contrabaixo, etc).

A harmonização apresentada por Gal, juntamente à forma de dedilhar o violão, merece um olhar minucioso. Como transcrito anteriormente, a harmonia tida como referência se caracterizava, basicamente, pelo uso dos acordes Cm / Fm / G7 / Cm – configurando o campo harmônico da escala de Dó menor harmônica.<sup>46</sup> A harmonização elaborada pelo arranjador não acrescenta dissonâncias perceptíveis aos acordes, e revela a influência norte-americana nas rádios brasileiras – os cantores passaram a ser sempre acompanhados por orquestras. Já em 1971, influenciada especialmente pela linguagem bossanovista, Gal Costa

---

<sup>46</sup> Acordes diatônicos da escala de Dó menor harmônica, por graus: Cm(7M) – Dm7(b5) – Eb7M(#5) – Fm7 – G7 – AbM – B°

sofistica a harmonia, dando preferência para acordes que possuem notas dissonantes e levada de mão direita típica da bossa nova, conforme elaborada por João Gilberto – sua maior influência musical até aquele momento. Ilustramos a seguir as mudanças harmônicas apresentadas por ela.

**“Antonico” (Ismael Silva)**

- Fm*  
1 Ô Antonico
- Gm7(b5)*  
2 Vou lhe pedir um favor
- C7/G* *Fm*  
3 Que só depende da sua boa vontade
- Cm7*  
4 É necessário uma viração pro Nestor
- G7* *Gm7(b5)* *C7(b9)/G*  
5 Que está vivendo em grande dificuldade
- Fm* *Gm7(b5)*  
6 Ele está mesmo dançando na corda bamba
- C7/G* *Fm*  
7 Ele é aquele que na escola de samba
- Gm7(b5)* *C7* *Fm* *Fm6*  
8 Toca cuíca, toca surdo e tamborim
- Gm7(b5)* *C7/G* *Fm*  
9 Faça por ele como se fosse por mim
- Fm* *Gm7(b5)*  
10 Até muamba já fizeram pro rapaz
- C7/G* *Fm*  
11 Porque no samba ninguém faz o que ele faz
- Fm* *Cm7*  
12 Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser
- G7* *Gm7(b5)* *C7/G*  
13 E agradeço pelo que você fizer, meu senhor

Portanto, a intérprete manteve o uso de acordes característicos da escala menor harmônica, mas fez uso de inversões e acrescentou pequenas dissonâncias. É importante esclarecer que esse tipo de recurso harmônico já era presente na música popular brasileira midiaticizada anterior à bossa nova, contudo, a prática do “banquinho, voz e violão”, tocando harmonias mais sofisticadas, foi explorada por Gal Costa a partir de seu encantamento pela forma *joaogilbertiana* de interpretar canções.

Antes de tratar das mudanças entoativas promovidas na execução analisada, torna-se importante perceber a carga emotiva presente na voz da cantora. A voz, por si só, já é portadora de sentido. Antes de chegar à palavra, há um sentimento que se conduz em respiração e por fim em som – este anexado à palavra ou não. E ouvir atentamente a voz de Gal neste trabalho, focando somente na sonoridade, é um exercício indispensável e enriquecedor para o entendimento da interpretação. O que se escuta aqui é uma voz melancólica, um pouco trêmula, suave e extremamente próxima da fala no que tange à tessitura e mesmo a aspectos da intensidade. Quando necessita alcançar regiões mais agudas, a cantora altera os registros vocais utilizados – de voz mista de peito passa para mista de cabeça – de maneira a não investir na intensidade. Exceto ao final, que ao dizer /Faça por ele, como se fosse por mim/, reforçando a súplica e a importância do apelo, Gal atinge as regiões mais agudas utilizando registro modal de peito, promovendo a sensação de tensionamento – além das pregas vocais estarem estiradas, há uma tensão física para que o ajuste muscular não se altere.

No que diz respeito à entoação das palavras e à estrutura melódica, é possível perceber que Gal Costa, ao diminuir drasticamente o andamento, acentua o tom melancólico da canção e abre espaço para pausas vocais mais duradouras, bem como antecipações e atrasos na linha melódica e no texto, também características do canto *joaogilbertiano*. Ao compararmos o canto de Alcides e Gal, percebemos a cantora mais livre para entoar as frases, já que ela mesma é responsável pelo acompanhamento instrumental. É interessante destacar essa valorização de momentos de silêncio, como recurso afirmativo de uma aura intimista.

Aproximando-se muito da fala, o canto de Gal em “Antonico” é desprovido de vibratos, prolongamentos ou alterações melódicas que o distancie do discurso verbal. Além disso, a cantora encurtou alguns intervalos melódicos, diminuindo a tessitura, como em “Vou lhe pedir **um fa-vor**”. A expansão promovida pela desaceleração, é amenizada pela redução da tessitura bem como pela inserção de um movimento descendente, que lhe confere mais sobriedade ao fazer o pedido.

to	to
ni vou	ni vou
co lhe	co lhe
	um
An vor	An fa vor
Oh RE fa	Oh RE
um	
dir	dir

Figura 33

No que diz respeito à forma musical, a cantora executa A A' B A A' e finaliza repetindo o verso /Faça por ele como se fosse por mim/. Neste momento, há uma leve aceleração do andamento e um aumento na intensidade vocal – Gal reitera o pedido em registro modal, próprio da fala cotidiana.

## Conclusão

Por meio da análise da gravação de “Antonico” realizada por Gal Costa, tendo como base comparativa o registro anteriormente feito por Alcides Gerardi (1950), foi possível perceber como se deu a transformação de uma canção enquanto reflexo de uma recontextualização (ou atualização) de um discurso. Gal não somente entoou um samba em um show de repertório diversificado, mas, aproximou um tema próprio da realidade de sambistas oriundos de comunidades periféricas do Rio de Janeiro à realidade de sua época e, principalmente, de seu grupo social – jovens intelectuais e artistas unidos pelo comportamento contracultural.

A diminuição acentuada no andamento, o acompanhamento feito somente pelo violão, a alteração melódica e consequente redução da tessitura, somados a um gesto vocal melancólico, transformaram o samba em uma bossa que, indiretamente, poderia fazer referência a todos aqueles que sob a repressão do regime militar necessitavam de ajuda.

### 3.2. “VAPOR BARATO”

(Jards Macalé e Waly Salomão)

#### MAPA CARCERÁRIO

Rol de visitas, blitzes, juiz do xadrez, as tatuagens (arabescos, leão com estrela na ponta da cauda, mulher rosa dos ventos, amo-te). [...] **EU, SAILORMOON**, de sangue indomárabe, Sirio desponta de dia = **DILÚVIO**, todos os inimigos feridos no queixo e quebrados os dentes e flechado fígado coração rins e esmigalhados – pau na moleira – por uma barra de ferro perversa nas minhas mãos e por esta minha modernidade forçosamente desfibrada e com medo dos grandes bandidos da ordem neste cemitério onde estou preso com a classe média carcerária. (SALOMÃO, 2016)

No ano de 1970, Waly Salomão foi abordado em uma blitz na avenida São João, em São Paulo, e preso por porte de maconha. O poeta permaneceu detido no presídio do Carandiru, onde escreveu *Apontamentos do Pav 2* – texto presente em seu primeiro livro, *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972). De acordo com Waly, a experiência na prisão, durante um dos anos mais rígidos do regime militar no Brasil, funcionou como uma espécie de gatilho para sua produção artístico-literária.

Em que lugar saltar? Qual é a estação em que vou saltar? Por certo, não no Carandiru. Sabe por que eu entrei no Carandiru? Por uma bagana, pequeninha. [...] eu tinha no bolso uma baganinha, e a polícia da época encarava aquilo como assunto de segurança nacional, não era assunto de somenos importância. [...] E com tudo isso a gente vai aprendendo a se tornar uma voz peculiar. Você sabe que por causa de uma outra prisão na rua Augusta eu fui levado para aquela delegacia ali perto e sofri tortura? Isso tudo eu nunca encarei, nem no momento exato, tive a ideia de ser vítima, de me vitmizar, de me sentir como vítima. A primeira, no Carandiru, eu já vinha acumulando, era uma represa que precisa sangrar, e a prisão, ver o sol nascer quadrado, eu repito essa metáfora gasta, representou para mim a liberação do escrever, que já tentava desde a infância, e está no *Me segura qu’eu vou dar um troço*. (SALOMÃO apud RISÉRIO, 2006, p.85)

Como apontado no primeiro capítulo, não somente a obra do poeta, mas, seu comportamento perante amigos, parceiros intelectuais, ou até mesmo frente às câmeras, carregava uma certa “teatralidade” ou “atuação” – não que seus depoimentos fossem fictícios, mas eram de alguma maneira turvos àqueles que buscavam verdades absolutas ou falas muito claras, facilmente definíveis, decifráveis. Assim, para compreendermos mais a fundo as significações intrínsecas a todo o trabalho de concepção, direção e realização do show *Gal a Todo Vapor*, utilizamos as preciosas falas e escritos de Waly Salomão, bem como de vários outros “personagens” presentes naquele contexto, como aquilo que ficou de mais representativo na memória dessas pessoas.

Retomando a obra de Waly Salomão, ainda em 1970, em parceria com o músico Jards Macalé, compôs “Vapor Barato” – o título faz alusão ao uso de *Cannabis sativa* (maconha) comum a muitos daqueles que frequentavam as “Dunas do Barato” ou “Dunas da Gal”, no Rio de Janeiro. A palavra “vapor” também pode ser interpretada como uma referência ao “velho navio”, citado na música, ou à denominação dada na época ao vendedor de maconha. Já “barato” era a gíria utilizada para designar o efeito entorpecente da substância. (ZAN, 2010, p.167). A canção que, segundo Waly, apresentava uma mensagem “direta, frontal, oposta à tendência lyricista e nebulosa que predominava, dizendo o que era possível naquele momento de desencanto” (SALOMÃO apud MELLO; SEVERIANO, 1998, p.179), tornou-se uma espécie de hino dos “desbundados”, narrando o desejo de fuga, especialmente comum à cultura hippie. Havia a grande utopia entre os hippies, a construção, num presente imediato, de um paraíso de paz e amor, e para tanto era necessário conseguir fugir da lógica ocidental de vida:

E este era, na verdade, o sentido de sua filosofia do *drop out* – expressão que literalmente significava “cair fora”. Para os hippies, “cair fora” dessa camisa-de-força ocidental significava ganhar outro lugar, fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico deste mundo ocidental, é por aí que se pode entender melhor os três grandes eixos de movimentação que marcavam sua rebelião – da cidade, a retirada para o campo; da família para a vida em comunidade; e do racionalismo cientificista para os mistérios e descobertas do misticismo e do psicodelismo das drogas. (MESSEDER PEREIRA, 1988, p.54)

É interessante destacar que “Vapor Barato” além de ser tida como uma canção representativa dos sentimentos de uma geração contracultural no início da década de 1970, foi revisitada em diferentes momentos da cultura brasileira. A gravação realizada ao vivo, contida no disco *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor* (1971), reaparece em uma das cenas finais de *Terra Estrangeira* (1995) – filme dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, que remonta a crise financeira vivenciada por milhares de famílias brasileiras em 1990, quando o então presidente da república Fernando Collor de Mello instituiu o Plano Collor I<sup>47</sup>. A canção, dessa forma, ressurge na voz de brasileiros – no caso, os personagens Alex e Paco, interpretados, respectivamente, por Fernanda Torres e Fernando Alves Pinto – como expressão do desejo de fuga durante um momento economicamente difícil para o Brasil. Além disso, o filme faz crítica ao desmonte promovido pelo mesmo presidente sobre o cinema nacional, após a extinção dos organismos estatais de fomento e fiscalização do cinema brasileiro: a

---

<sup>47</sup> “Prevvia, entre outras coisas: a volta do Cruzeiro como moeda; o congelamento de preços e salários; bloqueio de contas correntes e poupanças no prazo de 18 meses; demissão de funcionários e diminuição de órgãos públicos. O objetivo deste plano, segundo Collor, era conter a inflação e cortar gastos desnecessários do governo. Porém, estas medidas não tiveram sucesso, causando profunda recessão, desemprego e insatisfação popular.” Fonte: (DUARTE, 2017). Disponível em: <<http://www.infoescola.com/politica/governo-collor/>> . Acesso em: 06/07/2017



Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), a Fundação do Cinema Brasileiro e o Concine (Conselho Nacional de Cinema). “Vapor Barato” começa a ser cantada por Alex no momento em que tenta salvar a vida de Paco, atravessando ilegalmente a fronteira entre Portugal e Espanha, após ter sido baleado por contrabandistas portugueses.

“Vapor Barato” ainda aparece em um terceiro momento, no álbum *Rappa Mundi* (1996), da banda carioca O Rappa. A canção aqui integra um repertório de denúncia à realidade social da periferia carioca – miséria (“Miséria SA”), tráfico de drogas (“A feira”), discriminação racial (“Ilê, Aye”), e a desilusão de viver à margem da sociedade (“Vapor Barato”). Ou seja, a composição de Waly Salomão e Jards Macalé não somente marcou fortemente uma geração de jovens contemporâneos a eles, mas transitou por outros contextos também sob forma de denúncia, de representação de uma realidade social melancólica.

# Vapor Barato (Jards Macalé e Waly Salomão)

- Cm* *Bb*  
1 Oh, sim, eu estou tão cansado
- Ab*  
2 Mas não pra dizer
- G7*  
3 Que eu não acredito mais em você
- Cm* *Bb*  
4 Com minhas calças vermelhas
- Ab*  
5 Meu casaco de general
- G7*  
6 Cheio de anéis
- Cm* *Bb*  
7 Vou descendo por todas as ruas
- Ab* *G7*  
8 E vou tomar aquele velho navio
- Cm* *Bb*  
9 Eu não preciso de muito dinheiro
- Ab* *G7*  
10 E não me importa, honey
- Cm*  
12 Minha honey baby
- Bb* *Ab* *G7*  
13 Baby, honey baby
- Cm*  
14 Oh, minha honey baby
- Bb* *Ab* *G7*  
15 Baby, honey baby
- Cm* *Bb*  
16 Oh, sim, eu estou tão cansado
- Ab*  
17 Mas não pra dizer





Na sequência, continua traçando caminhos de suspensão melódica: “Eu estou tão can-**sa-do** / Mas não pra **di-zer**” e encerra a frase na tensividade tanto do tonema, que é ascendente, quanto da harmonia (acorde dominante): “Que eu não acredito mais em **vo-cê**”. Importante destacar que a tensividade melódica a que nos referimos aqui diz respeito somente ao comportamento ascendente ou descendente dos tonemas. Analisando harmonicamente, não há a presença de notas dissonantes – finaliza-se na nota fundamental do acorde G7. Essa consonância está presente em todo desenvolvimento melódico-harmônico da canção, obedecendo a intenção dos compositores de criar uma canção simples, direta, de fácil assimilação.

Após a última oração, espera-se a continuação do discurso, uma vez que o padrão entoativo não sugere uma ideia concluída, uma afirmação que não necessite de prosseguimento – encerra-se com um tonema ascendente, voltando ao estado de “suspensão” inicial. Portanto, relacionando o padrão entoativo com o discurso do enunciador, tem-se um sujeito que se encontra em uma posição que não é confortável, não é de estabilidade. Há um desconforto revelado no seu cansaço e na necessidade de dizer que ele está decepcionado, desacreditado de sua realidade. Há uma clara necessidade de movimentação, apesar da suspensão sugerir uma não certeza sobre o final do percurso a seguir. Ele pode chegar à tensividade máxima ou ao repouso. Ou seja, o jovem errante, totalmente desiludido com a realidade em que vive, caminha, mas ainda permanece em posição desconfortável e incerta.

Outro ponto a ser considerado diz respeito à exploração das alturas. Como ilustrado no diagrama abaixo, durante as estrofes, a melodia evolui de maneira concentrada – inserida no intervalo de uma 5ª Justa (Dó3 ao Mib4). Além disso, é possível perceber que o discurso se desenvolve baseado em um contorno melódico muito semelhante:



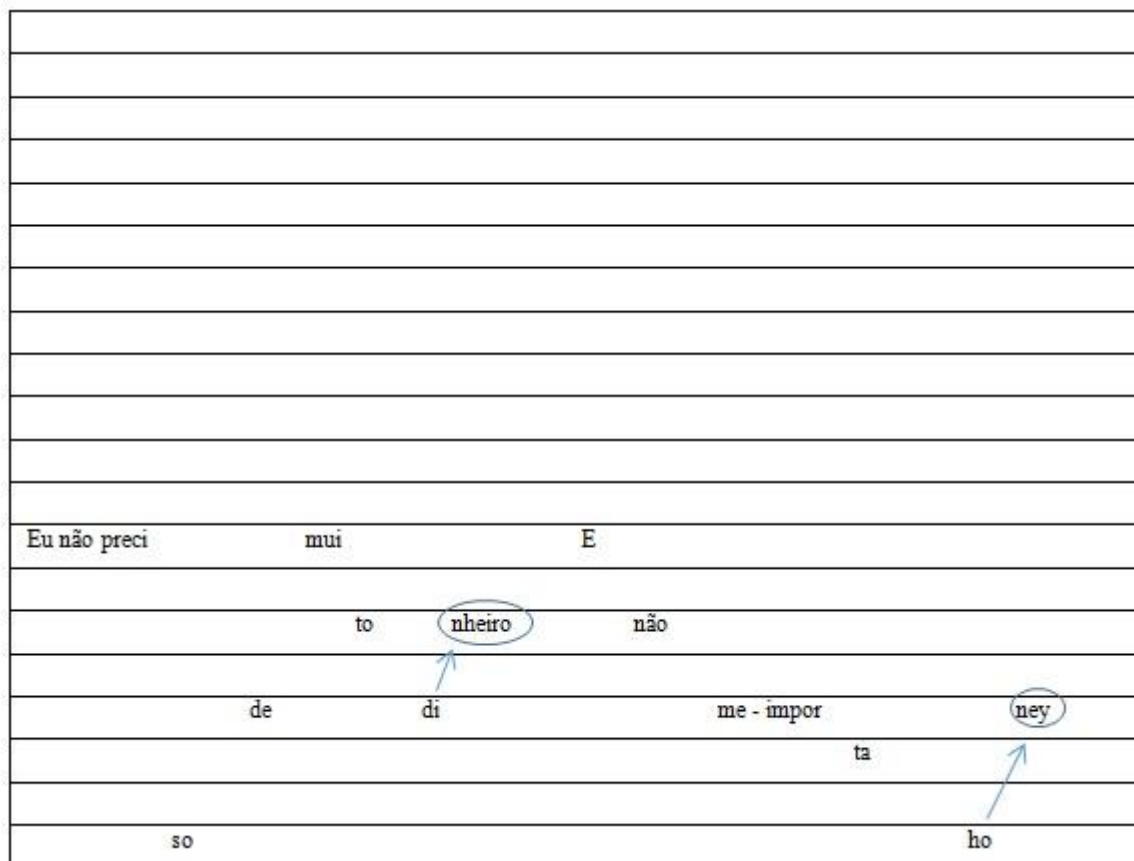


Figura 36

Nesse momento, ocorre uma expansão acentuada da tessitura – o contorno melódico prioriza saltos intervalares maiores e explora a região aguda (Mi3 ao Dó4), acentuando o caráter disfórico da canção. Tal estrutura deflagra, a partir daí, a predominância da passionalização como regime de integração entre melodia e letra e da tematização enquanto regime secundário.

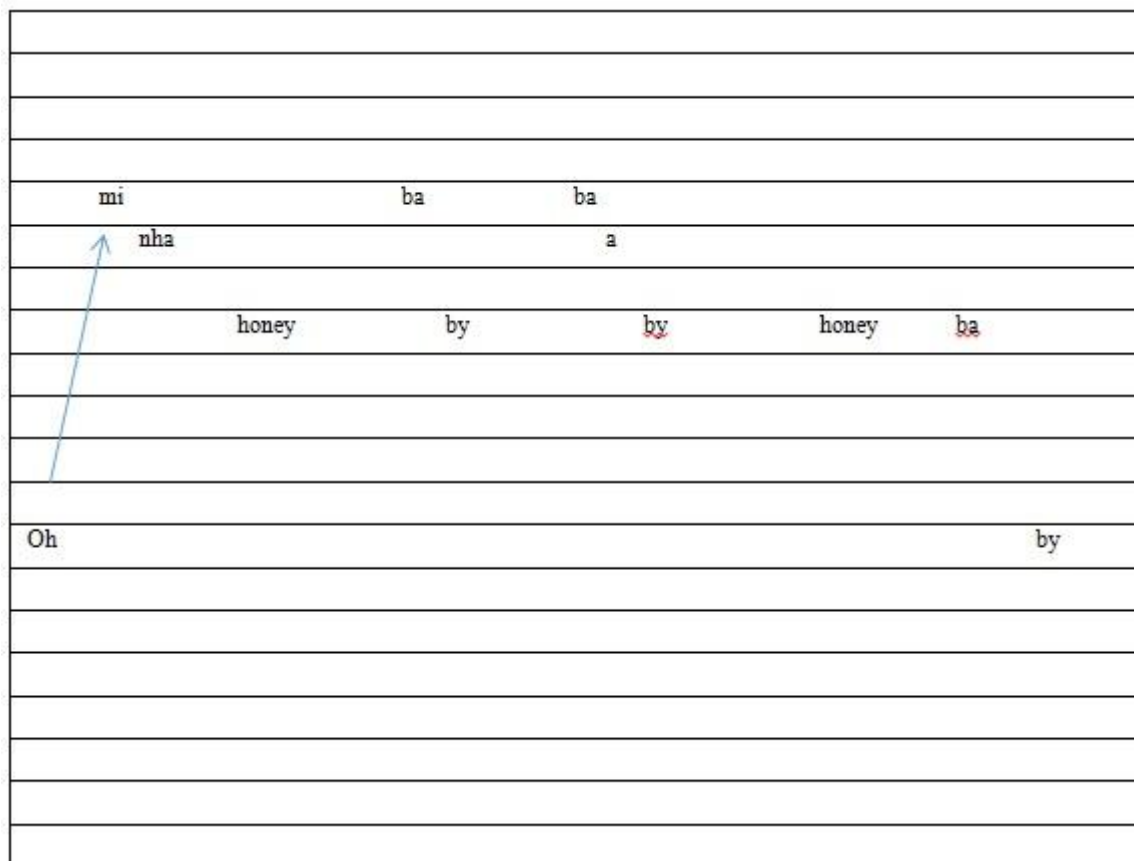


Figura 37

No que diz respeito aos tonemas, no refrão, por mais que eles percorram um caminho descendente em: “Oh minha honey **ba-by**, **ba-a-by**, honey **ba-by**”, a finalização ainda acontece em uma posição de suspensão (nota Mi). O enunciador, feito sujeito, evoca seu objeto de desejo e justamente por não alcançá-lo, por manter-se afastado do mesmo, sai fatigado da tensividade máxima que ocorre no grito de “**ba-by**”, mas ainda não repousa. Seu desejo permanece distante.

Em vista disso, em “Vapor Barato”, é possível apontar para um regime de integração entre melodia e letra no qual predomina a passionalização, embora secundariamente sejam identificados traços temáticos. A passionalização, que já se apresenta arraigada à narrativa, se confirma na construção melódica do refrão. Subjetivamente, podemos lê-la como uma representação do descontentamento de uma geração que sobrevivia à truculência do governo brasileiro pós AI5.



### Análise do comportamento vocal

Protocolo comparativo		
	<i>Gal Costa (estúdio)</i>	<i>Gal Costa (ao vivo)</i>
<b>Andamento</b>	139 bpm	90 bpm - voz e violão / 105 – banda
<b>Tonalidade</b>	Cm	Am
<b>Tessitura</b>	dó3 a sol4 = 20 semitons	lá2 a mi5 = 31 semitons
<b>Instrumentação</b>	Duas guitarras, baixo, bateria, percussão, coro	Primeira exposição: voz e violão Segunda exposição: guitarra, baixo, bateria
<b>Forma</b>	Introdução / A / Refrão / A' / Refrão / Improvisação vocal e de guitarras	Introdução / A / Refrão / A' / Refrão / A / Refrão / A' / Refrão / Improvisos
<b>Ano</b>	1971 (Compacto duplo)	1971 (Disco 33 rpm – lado B)

Na versão analisada, a intérprete inicia a execução com um improviso vocal, no qual utiliza a voz de maneira anasalada, aerada, e em sub-registro misto de peito, atingindo uma sonoridade próxima a de um instrumento de sopro. Gal improvisa um tema passiona, realçado pelo acompanhamento de um violão tocado de maneira enfática pela intérprete que acentua o acorde inicial de cada compasso. A soma da melodia improvisada ao acompanhamento descrito, em certa medida, já apresenta ao ouvinte o clima de desencanto e lamento da canção que se segue.

Acreditamos ser também imprescindível destacar as diferenças nas escolhas de andamento, tonalidade e exploração da tessitura da versão analisada, em contraste ao primeiro registo, anteriormente citado, da canção. Em *Fatal – Gal a Todo Vapor*, a música é executada em 90 bpm (voz e violão) e 105 bpm (entrada da banda), enquanto apresenta o andamento de 139 bpm na versão anterior, em estúdio. Além disso, também de forma a destacar o caráter passiona da canção, na versão analisada, a tonalidade é mais grave – apresenta-se em Am, enquanto, na versão original, está em Cm. No que diz respeito à exploração da tessitura, na segunda gravação, Gal caminha em um intervalo de 31 semitons – aproximadamente o dobro da tessitura original da canção. Tais escolhas ilustram a intenção da cantora de destacar o estado disfórico expreso na canção, ou seja, a condição errante do sujeito diante da decepção.

A primeira exposição da canção permanece com a execução solo de Gal Costa cantando e tocando violão. Durante a parte A, a voz se mantém na região média da tessitura, utilizando, predominantemente, o sub-registro misto de peito, e, o de cabeça, como acabamento de algumas frases. O fechamento glótico não se mostra totalmente firme, transmitindo ao ouvinte a sensação de cansaço e frustração do sujeito-enunciador, recurso que

pode ser notado na própria palavra /can—sa—do/. Tais sentimentos também são reafirmados pelo uso de *creaks*.

A intérprete não enfatiza os contornos melódicos inicialmente e apresenta um canto mais próximo da fala, identificando um enunciador que vaga, cansado da repressão que sofre em busca de um destino incerto. Ainda na primeira parte, a valorização da entoação é marcada por finalizações enxutas e quase agressivas de frases com a acentuação da última sílaba, como /eu não acredito mais em vo—cê/. Além disso, a cantora desloca ritmicamente a melodia, em frases quase faladas: /e vou tomar, aquele ve-lho na-vio/. Neste caso, o caráter disfórico se acentua na fragilidade expressa no canto, bem como no destaque dado ao discurso que, por si só, carrega o distanciamento do enunciador de suas aspirações.

O refrão, durante toda a execução, é o momento de maior passionalização na interpretação da cantora. Na parte referida, a intérprete utiliza voz de peito em frequências altas, produzindo uma tensão vocal significativa. Além disso, há o uso predominante de estridência, elemento também responsável por acentuar o estado disfórico do enunciador, uma espécie de clamor por sua liberdade, sua “honey baby” e seus desejos.

Já na exposição de A', ao dizer da sua decisão de partir e caminhar em sentido à incerteza, a intérprete destaca a entoação, acentua com maior ênfase alguns finais de frase e insere, no meio dos versos, a repetição de palavras, como uma possível maneira de destacar uma posição mais ativa do enunciador: /Oh sim, eu estou tão cansado / Mas não pra dizer / Que eu estou indo em-bo-ra /. Além disso, Gal Costa acrescenta melismas<sup>48</sup> em algumas palavras, exprimindo quase um choro cantado, ao falar de sua “honey baby”, em trechos como /oh minha peque-na-a-a/. Também há o uso de *creacks* e troca de sub-registros misto de peito e misto de cabeça na busca por intensificar a expressão dos sentimentos do enunciador.

No refrão que se segue, Gal acentua a sensação de tensionamento atingindo notas agudas com sub-registro de peito e metalizando a voz, por meio de constrição faríngea, nas terminações da palavra “babyyy”. A cantora ainda improvisa, repetindo as palavras “oh honey baby baby baby baby, honey baby, honey honey honey baby”, em variações melódicas. Neste momento é possível perceber a incorporação de traços característicos do canto de Janis Joplin, como por exemplo na interpretação de “*Summertime*” (George Gershwin), em que a cantora repete livremente palavras: “*She's looking good now / Hush, baby, baby, baby, baby,*

---

<sup>48</sup> Variações melódicas na mesma sílaba.

*baby / No, no, no, no, don't you cry / Don't you cry/*". Gal finaliza o refrão improvisando vocalmente, em sonoridade semelhante à do início da execução.

Partindo para a segunda exposição da forma completa da canção, o arranjo cresce, com a entrada da bateria, baixo e guitarra. A partir desse momento, a intérprete somente canta, intensifica o uso de recursos expressivos e promove um relativo escurecimento do timbre vocal<sup>49</sup>. É interessante apontar também para a execução instrumental, com destaque para as linhas melódicas realizadas pela guitarra. Em consonância com o discurso do enunciador, quando este diz /Eu vou descendo / Por todas as ruas / E vou tomar / Aquele velho navio/, o instrumentista desenvolve melodias descendentes que dialogam diretamente com a voz, retomando, posteriormente, execuções harmônicas.

Nos dois últimos refrãos, a cantora abusa da estridência<sup>50</sup>, chegando a atingir notas extremamente agudas com gritos e improvisações que se desenvolvem até o final da canção. Há também uma maior apropriação da narrativa pela intérprete, que altera trechos da letra, retirando palavras e enfatizando outras, como no trecho /Talvez eu volte / Um dia eu volto / Mas eu quero esquecê-la / Eu preci----so/.

Na última execução do refrão, o arranjo se intensifica em todos seus elementos. Os instrumentos acrescentam notas e são tocados com maior intensidade, enquanto Gal emite notas extremamente agudas e metálicas, alternadas a gritos. A gravação se encerra em *fade out*, dando a impressão de um eterno vagar, uma busca infinda e árdua.

## Conclusão

A análise estrutural da canção “Vapor Barato”, especialmente no que diz respeito ao seu núcleo identitário – elos de letra e melodia – e à relação entre o mesmo e a progressão harmônica cíclica, bastante característica da obra, nos permitiu concluir que se trata de uma canção na qual os elementos musicais reforçam o discurso do enunciador. Fazendo alusão ao comportamento *drop out*, próprio do movimento hippie, o sujeito vaga em busca de reviver seus desejos e até mesmo de se reencontrar no mundo. Sendo assim, tem-se a presença constante de um estado disfórico, ilustrado especialmente pela letra e pelos saltos

---

<sup>49</sup> Aumento de harmônicos graves no espectro vocal.

<sup>50</sup> A estridência é percebida quando há um excesso de harmônicos agudos no espectro vocal. Estes geralmente derivam o enrijecimento muscular do trato vocal e/ou estreitamento do formante.

melódicos típicos do regime de *passionalização*. A progressão harmônica cíclica e sem repouso enfatiza o movimento errante e insatisfeito do enunciador.

Na versão executada ao vivo por Gal Costa, as escolhas explicitadas no arranjo demonstram a intenção da intérprete em acentuar o caráter passional da canção: optou-se por uma tonalidade mais grave do que a gravada em estúdio, resultando sonoramente em um canto mais próximo da fala durante as estrofes, entretanto, houve um aumento considerável na tessitura – a cantora investiu em improvisações na região aguda, mesclada a gritos e efeitos vocais, que corroboraram a intenção de se acentuar a disforia característica da canção. A transição do “banquinho/violão” para o *rock’and’roll* e a psicodelia, que ocorre ao longo da apresentação, é vocalmente executada por Gal Costa com bastante definição – inicia-se num canto contido, melancólico e aparentemente confidente ao público, e se conclui com uma explosão vocal, na qual a voz, já descolada da palavra, revela um corpo que transborda emoção.

### 3.3. “PÉROLA NEGRA” (Luiz Melodia)

Nascido no Estácio de Sá, Luiz Melodia traçou um caminho musical diferente dos reconhecidos sambistas do bairro carioca. Além da vivência do samba, em certa medida esperado para quem nasceu e cresceu no Estácio, Melodia desenvolveu uma musicalidade muito influenciada pelo blues, rock, soul, bossa nova e samba canção. Ainda na adolescência, foi integrante do grupo “Instantâneos”, tocando sucessos da jovem guarda e bossa nova. (FERNANDES, 2015).

Aos dezoito anos, em 1969, Melodia compôs “Pérola Negra”, inicialmente intitulada “My Black”. Por intermédio do poeta Waly Salomão, o jovem compositor pôde apresentá-la à Gal Costa, que lançou a canção no disco *Fa - Tal – Gal a Todo Vapor* (1971) e, conseqüentemente, fez de Luiz Melodia uma das grandes novidades da música popular brasileira da época. A canção foi renomeada por sugestão de Waly, como homenagem a um amigo homossexual apelidado “Pérola Negra”. (MELLO; SEVERIANO, 2015).

Em entrevista concedida à Folha de São Paulo, Melodia conta que “Pérola Negra”, bem como outras canções que vieram a compor seu primeiro elepê<sup>51</sup>, foi inspirada num caso de amor mal-sucedido vivido com Deda – mulher dez anos mais velha que ele, branca, loira, estrangeira, com quem Waly Salomão se relacionou posteriormente. "Ficamos amigos, tivemos uma relação muito rápida, depois ela parou com o Waly. Foi danado. Ela me inspirou bastante, talvez por ter sido a primeira mulher branca que namorei. Não sei se ela sabe que foi a musa do disco". (CANÔNICO, 2013).

---

<sup>51</sup> *Pérola Negra* foi o primeiro disco gravado por Luiz Melodia, no qual interpretou canções autorais. Várias delas, como “Estácio, eu e você”, “Vale quanto pesa”, “Magrelinha” e a própria “Pérola Negra” foram regravadas por intérpretes renomados da música brasileira.

**“Pérola Negra”**  
**(Luiz Melodia)<sup>52</sup>**

*G6(9)* *Bm7(9)*

1 Tente passar pelo que estou passando

*Dm7* *Dm7/F* *Am7*

2 Tente apagar este teu novo engano

*Cm7(11)* *G7 F#7 F E7 Bb7(9)*

3 Tente me amar pois estou te amando

*A7(9)* *A7(13)* *D7(9)* *D7*

4 Baby, te amo, nem sei se te amo

*G6(9)* *Bm7(9)*

5 Tente usar a roupa que estou usando

*Dm7* *Dm7/F* *Am7*

6 Tente esquecer em que ano estamos

*Cm7(11)* *G7 F#7 F E7 Bb7(9)*

7 Arranje algum sangue, escreva num pano

*A7(9)* *A7(13)* *D7(9)* *D7*

8 Pérola Negra, te amo, te amo

*G6(9)* *Bm7(9)*

9 Rasgue a camisa enxugue meu pranto

*Dm7* *Dm7/F* *Am7*

10 Como prova de amor mostre teu novo canto

---

<sup>52</sup> A cifra transcrita não representa fielmente a harmonia realizada por Lanny Gordin, uma vez que o guitarrista realiza vários improvisos e fraseados, além executar blocos harmônicos de maneira variada ao longo da gravação. Entretanto, apresentamos aqui uma espécie de esqueleto da harmonia, com a função de auxiliar na análise da canção.

*Cm7(11)* *G7 F#7 F E7 Bb7(9)*

11 Escreva num pano em palavras gigantes

*A7(9)* *A7(13)* *D74(9)* *D7*

12 Pérola Negra, te amo, te amo

*G6(9)* *Bm7(9)*

13 Tente entender tudo mais sobre o sexo

*Dm7* *Dm7/F* *Am7*

14 Peça meu livro querendo te empresto

*Cm7(11)* *G7 F#7 F E7 Bb7(9)*

15 Se inteire da coisa sem haver engano

*A7(9)* *A7(13)* *D74(9)* *D7*

16 Baby, te amo, nem sei se te amo

### Sobre a canção

Sobre as letras de suas músicas, Melodia explica que elas não visam explicar nada, mas sugerem muitas coisas: “As pessoas têm que estar abertas para entender os toques. Não é assim, eu pisei numa pedra e aí nasceu esta frase. É um toque ingênuo, uma coisa poética, das vivências que eu observei.” Daí as frases cortantes, que se unem numa sintaxe própria pelo fio da emoção e do choque; as metáforas carregadas de sentimento – “farrapo humano” – e ambiguidade – “peregrino sábio dos enganos” – e uma sintaxe sensível que indica a presença do blues na alma e nas canções de Melodia. Como no blues, as letras de Melodia não têm uma narrativa linear. Elas exprimem, através de fortes imagens, metáforas, frases cortantes, flashes e fragmentos os sentimentos do poeta diante do mundo, de si e do amor, como a cidade com seus anúncios luminosos que ele canta em *Onde o sol bate e se firma* (1978), sua poética, letrados luminosos da alma. (COSTA e SILVA, 2013)

O músico e pesquisador, Paulo da Costa e Silva, também traça um paralelo entre “Pérola Negra” e “*Try (Just a little bit harder)*”, de Chip Taylor e Jerry Ragovoy, lançada por Janis Joplin em 1969<sup>53</sup>: a letra versa sobre uma pessoa que se diz determinada a tentar estar com o homem que ama, não importando quanto tempo leve ou quão difícil será. As duas canções ilustram bem o comportamento contracultural no que diz respeito à entrega amorosa e sexual, sem pudores ou limites. Em posições opostas, os enunciadores de ambas as

<sup>53</sup> A canção faz parte do disco *I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama!* - primeiro álbum solo de estúdio de Janis Joplin após a sua saída da banda *Big Brother and the Holding Company*. O LP foi lançado em 11 de setembro de 1969 e conseguiu ser disco de ouro dois meses apenas após ser lançado. ([https://pt.wikipedia.org/wiki/I\\_Got\\_Dem\\_Ol%27\\_Kozmic\\_Blues\\_Again\\_Mama!](https://pt.wikipedia.org/wiki/I_Got_Dem_Ol%27_Kozmic_Blues_Again_Mama!))

canções falam de amor por meio de atitudes exageradas. Enquanto em “Pérola Negra” ele pede provas de amor, em “Try” ele diz que se esforçará para concretizar a conquista. Em certo sentido, instala-se uma complementaridade entre ambas. Um outro ponto interessante é que no caso de Luiz Melodia, além de fazer um apelo para que a pessoa amada o ame e o acompanhe em suas questões existenciais, ele intitula a canção, destinada à primeira mulher branca com a qual se relacionou, de “My black”. O apelo por compreensão feito por ele, então, passa também pela questão racial – ele a ama e a quer compartilhando vivências, colocando-se no lugar dele – um jovem negro da periferia carioca – e provando que o amor é recíproco.

Obsessão, franqueza, drama, dúvida estão no centro das transformações existenciais por que passava a geração de 70. A liberação sexual alterou o paradigma da relação amorosa, trazendo um novo olhar sobre as ligações entre amor e sexo, prazer e afeto, e o amor romântico, guardando suas características essenciais – o desejo de ser correspondido, a obsessão pelo ser amado, a instabilidade da paixão –, vai ganhar agora um aspecto mais carnal, mais sanguíneo, que se revela na presença do sangue, usado na canção como tinta para escrever uma declaração de amor. A gravação de Melodia é mais blues, enquanto que a de Gal, com a presença da incrível guitarra de Lanny Gordin dialogando com o canto, é mais rock and roll, evocando a presença de Janis Joplin em *Try (just a little bit harder)*, seu canto rasgado. (COSTA e SILVA, 2013)

Debruçando-nos sobre o contexto em que “Pérola Negra” foi composta e, principalmente, a interpretação feita por Gal Costa no disco analisado, vale uma reflexão, também comparativa, entre a canção e “Baby” (Caetano Veloso). Como sabemos, Gal alcançou de fato o reconhecimento enquanto intérprete popular brasileira por meio do lançamento de “Baby”, presente no disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968). A canção fora encomendada por Maria Bethânia, com a exigência de que houvesse na letra os seguintes versos: “Leia na minha camisa / *Baby, I love you*”. Caetano foi além, criando uma mensagem especialmente direcionada à irmã, na qual destacava a importância de se abrir para as novidades artísticas e comportamentais do momento – “Você precisa tomar um sorvete, na lanchonete, andar com a gente, me ver de perto / Ouvir aquela canção do Roberto / [...] Você precisa aprender inglês / Precisa aprender o que eu sei e o que eu não sei mais” e terminava com “Não sei, leia na minha camisa / *Baby, Baby, I love you*”. De certa maneira, a canção representava uma espécie de convite à Tropicália, ou pelo menos a conhecer as novidades com as quais os tropicalistas tinham contato e estavam incorporando em sua arte: a cultura pop, o rock’and’roll, as atrações televisionadas, etc. Convite negado, uma vez que Maria Bethânia não se interessava por movimentos coletivos que pudessem, de alguma maneira, a rotular, Caetano convidou Gal para gravá-la. A partir disso, temos o registro de Gal Costa



como uma espécie de “porta-voz” de um convite, do surgimento de um novo comportamento musical. E aqui é interessante atentar para o direcionamento da mensagem para sua “baby”.

Entre a gravação de “Baby” (1968) e “Pérola Negra” (1971), a cantora, bem como toda uma geração, enfrentou momentos difíceis – o agravamento da censura e a repressão promovida pelo regime militar, a prisão e o exílio de seus principais parceiros, Caetano e Gil. Como dito anteriormente, *Gal a Todo Vapor* (1971) foi um show essencialmente melancólico. Dessa forma, vale apontar para uma possível recontextualização de “baby” enquanto enunciatário. Em “Pérola Negra”, o enunciador é um personagem que vive a melancolia e convoca o enunciatário, no caso “baby”, para de alguma maneira ampará-lo, amá-lo e compreender melhor as novas questões em voga: “Tente usar a roupa que estou usando / Tente esquecer em que ano estamos / Arranje algum sangue, escreva num pano / Pérola Negra, te amo, te amo / [...] Tente entender tudo mais sobre o sexo / Peça meu livro, querendo, te empresto / Se intere da coisa sem haver engano / Baby, te amo, nem sei se te amo”. As emoções à flor da pele, a liberdade de se explorar a sexualidade, a intensidade com a qual os sentimentos eram vividos, ao citar “/arranje algum sangue/”, o desejo de descolar de um sistema “/tente esquecer em que ano estamos/”, a intelectualidade e todas as questões do indivíduo – características bastante presentes no comportamento contracultural – podem ser identificadas na fala desse enunciador. Gal agora interpretava um sujeito característico do pós-tropicalismo, mais voltado para questões existenciais, que convocava novamente sua “baby” para estar ao seu lado.

Além da possibilidade de pensarmos “Pérola Negra” enquanto atualização contextual de um enunciador, interpretado por Gal Costa, que convoca sua “baby” para novamente acompanhá-lo, faz-se interessante também colocarmos em paralelo os núcleos cancionais – “melodia/letra” – de ambas. Nas duas canções é possível perceber que a letra se desenvolve sobre estruturas melódico/harmônicas constantemente reexpostas, cada uma à sua maneira. Em “Baby” (Caetano Veloso), cada estrofe reforça o discurso do enunciador por meio da concentração melódica e repetição de vogais em alturas determinadas - /da/ e /na/ são sempre cantadas em Ré<sup>3</sup>; /ri/, /li/ e /li/ em Fá<sup>3</sup>; /mar/, /ca/ e /ga/ em Lá<sup>3</sup>. Todas as frases aqui são terminadas em tonemas descendentes, dando credibilidade à sugestão feita pelo enunciador.

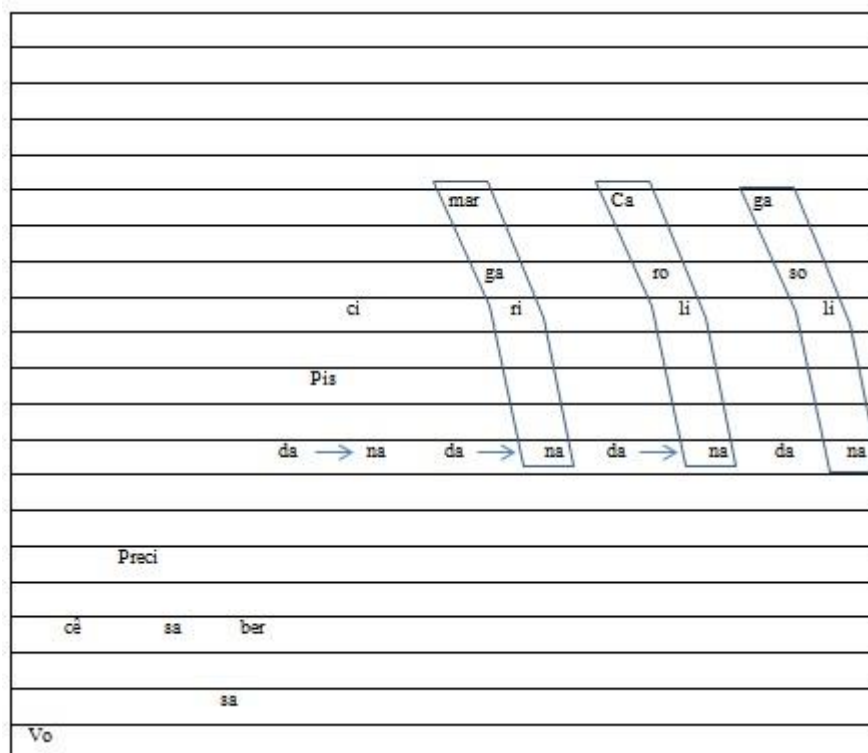


Figura 38

Já em “Pérola Negra”, o apelo do enunciador se reitera melodicamente pela presença de uma gradação que prepara a passionalização a ser explicitada no refrão. No que diz respeito às finalizações de frases, os dois primeiros versos de cada estrofe também apresentam tonemas descendentes. A asseveração é confirmada na relação entre melodia e harmonia – as últimas sílabas correspondem a notas consonantes aos acordes que as acompanham: em /Passan – **do**/ a melodia está em Ré, terça menor do acorde de Bm, e em /enga – **no**/ a última sílaba se dá na nota Lá, fundamental de Am7, causando a sensação de conclusão, de repouso. O pedido feito pelo enunciador utiliza sempre o verbo /tentar/ no imperativo, /tente.../, configurando uma espécie de ordem

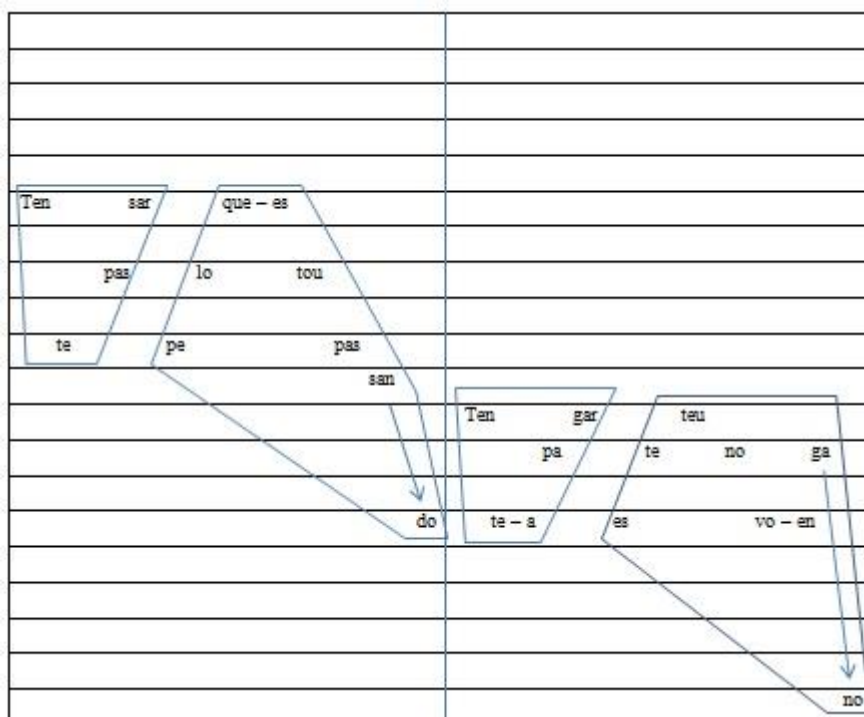


Figura 39

Retornando à estrutura melódica de “Baby”, há a presença de um último verso em cada estrofe que retoma a melodia inicial da estrofe, mas caminha ascendentemente, terminando em suspensão e, por sua vez, acionando o refrão. Neste, “/Baby, Baby, eu sei que é assim/”, o caráter disfórico da canção se faz mais presente, uma vez que a melodia atinge seu ponto mais alto. É na convocação e declaração à sua “baby” que o enunciador deflagra de maneira mais acentuada a passionalidade da narrativa e conclui reafirmando, em tonema de asseveração, a consciência da importância do que está propondo: “/eu sei que é **as-sim**”/.

Há a continuidade da canção com algumas variações, contudo, nos interessa aqui a ilustração dos momentos de reiteração melódica que eclodem em um refrão de alta expansão intervalar. Trata-se, dessa forma, de uma canção em que o regime de passionalização se faz predominante, com a presença secundária de tematização.

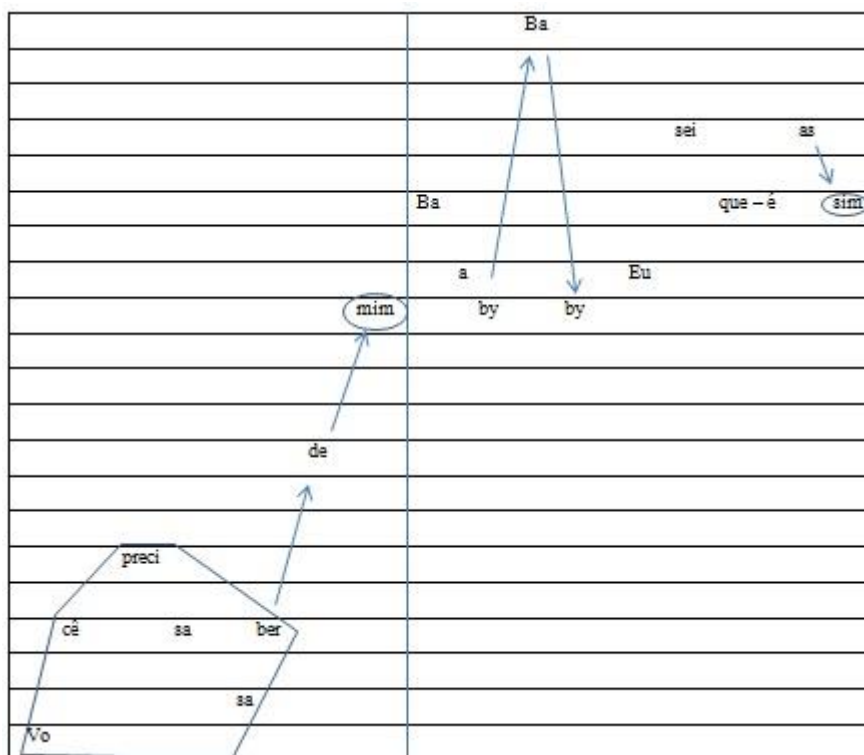


Figura 40

O terceiro verso de cada estrofe em “Pérola Negra” também tem início com a reiteração do motivo melódico introdutório das frases anteriores e recebe um novo direcionamento – é seguido por um contorno melódico ascendente, terminando com tonema ascendente em /aman – do/. A melodia continua em ascensão no último verso, dando destaque à declaração do enunciador “Baby te amo / Nem sei se te amo”. Na última frase, como é possível ver no diagrama, o enunciador acentua ainda mais o caráter passional do seu discurso, previamente introduzido pela gradação, utilizando notas mais agudas da tessitura – movimento melódico semelhante ao de “Baby” descrito anteriormente.

É importante destacar que a harmonia de cada estrofe termina em suspensão, na função de dominante (D7), ou seja, o enunciador faz suas proposições, expõe o desejo de receber provas de amor do enunciatário, mas também se coloca em posição de conflito ao ser controverso sobre o seu amor. Dessa maneira, a canção acontece em ciclos melódicos-harmônicos, que reiteram as colocações do enunciador e enfatizam, por meio da suspensão, a não concretização dos pedidos feitos por ele.

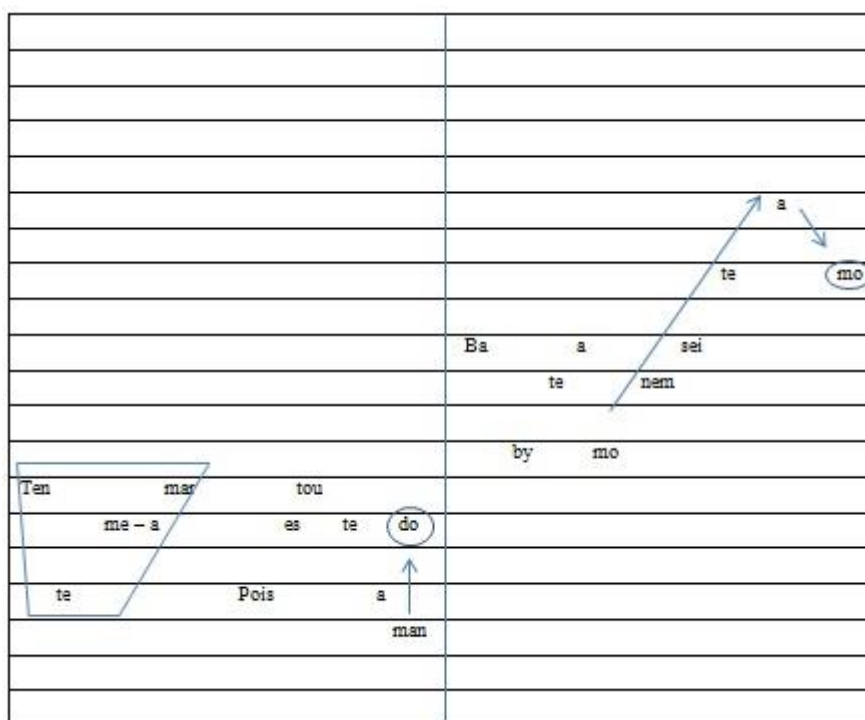


Figura 41

No tocante à relação estabelecida entre melodia e letra, é possível afirmar que, assim como “Baby”, Pérola Negra” é uma canção na qual predomina o regime de passionalização, demonstrado principalmente pela letra, pela tessitura e pelas gradações, mas também dotado de recursos de tematização que atenuam, em alguns momentos, seu caráter disfórico.

## **Análise do comportamento vocal**

Andamento: 137 bpm

Tonalidade: G

Tessitura: 19 semitons

Forma: Introdução / A (8x) / Coda

Formação: Voz, guitarra, baixo e bateria

A gravação analisada reúne diversos elementos vocais e musicais responsáveis por acentuar, ainda mais, a passionalização predominante na canção. A escolha de Gal Costa pela tonalidade de Sol maior demanda o uso da voz em regiões mais agudas da tessitura, ou seja, o discurso vocal se distancia em certa medida da fala cotidiana e apresenta momentos de maior tensionamento nas pregas vocais, especialmente nos momentos em que as notas mais agudas são atingidas utilizando-se registro misto de cabeça.

É importante ressaltar que estamos analisando o registro de um show, registro este que deixa transparecer a dinâmica do espetáculo – ruídos, movimentação da cantora no palco, reação da plateia, etc. Portanto, faz-se necessário atentar para seu roteiro: antes de “Pérola Negra”, Gal interpretou “Dê um rolê”, faixa que se conclui com a repetição do verso “/Eu sou amor da cabeça aos pés/” cantado em região aguda utilizando voz mista de peito – há um significativo tensionamento resultante do estiramento das pregas vocais somado ao esforço para manter o fechamento glótico. Ao iniciar a faixa seguinte, aqui analisada, em “/Tente passar pelo que estou passando.../”, a cantora apresenta a voz trêmula, derivada de uma tentativa de suavização após um alto tensionamento das pregas vocais. A instabilidade vocal, somada ao texto cantado por Gal Costa no início da canção, produz um efeito de fragilidade, que vai se transformando em uma postura mais ativa (e, talvez, agressiva) do enunciador, como veremos a seguir.

A faixa recebe uma introdução instrumental, em que bateria, baixo e guitarra executam conduções rítmico-harmônicas em intensidade média para forte, já no andamento em que a canção se desenvolverá. Pensando na música dentro de um roteiro, é possível perceber que a introdução acontece ainda na dinâmica em que a faixa anterior se concluiu. Entretanto, no momento em que a intérprete dá início ao primeiro verso, o trio diminui bruscamente a intensidade da execução e parte para um acompanhamento suave e próximo da

linguagem jazzística<sup>54</sup> – a transição abrupta dá destaque ao tom melancólico com a qual a interpretação vocal acontece nas primeiras estrofes. É importante destacar, desde já, as variações rítmicas e timbrísticas realizadas especialmente pela guitarra e acompanhadas por baixo e bateria. Como apontado por Monteleone,

Uma das principais características da guitarra dessa música é a variação métrica, com polirritmia ao longo da canção, que é basicamente quaternária simples. Na primeira e segunda exposições do tema Lanny mantém-se predominantemente dentro do ritmo quaternário composto (12/8) [...] Ao mesmo tempo a bateria oscila entre o quaternário simples (4/4) e seu dobrado composto (24/16), gerando uma sensação de polimetria durante as duas seções. Na terceira exposição, a métrica simples passa a ser mais recorrente no fraseado. (MONTELEONE, 2015, p.6)

O autor ainda destaca a presença de uma condução harmônica característica do choro, realizada sempre ao final do terceiro verso de cada estrofe<sup>55</sup>. Para ele, a mescla de elementos provenientes de gêneros musicais nacionais e internacionais revela o comportamento tropicalista impresso na guitarra de Lanny Gordin.

De maneira mais sistematizada, analisaremos a primeira exposição da canção dando enfoque a uma estrofe por vez, visto a riqueza de detalhes vocais e instrumentais que reforçam a intensão de se destacar a passionalização impressa na canção. Na primeira estrofe, após a queda brusca na dinâmica instrumental, Gal Costa lança mão de recursos vocais para acentuar o tom intimista e ao mesmo tempo melancólico do discurso verbal – a cantora utiliza registro misto de cabeça, cantando com suavidade. A voz, um pouco trêmula, mesmo estando em uma região mais aguda da tessitura, se comparada à voz falada, apresenta um canto contido, sem prolongamentos, vibratos ou recursos interpretativos que a distancie significativamente da fala. É possível perceber um discurso vocal que mantém certa cumplicidade com o público por meio de um canto minimalista, frágil. Aqui, bateria e baixo dão sustentação para o discurso vocal, acompanhado de uma guitarra com timbre escuro, que caminha predominantemente em blocos harmônicos, em diálogo com o canto. Há a instalação de uma “aura” intimista, compartilhada com o público que permanece em total silêncio. Até o último verso, em que há uma expansão na tessitura, é executado de maneira suave – a voz permanece utilizando de maneira predominante o registro misto de cabeça.

Na segunda estrofe, a execução continua na mesma dinâmica e realização rítmica. Entretanto, após sugerir “/arranje algum sangue, escreva num pano/”, talvez uma das

<sup>54</sup> Uso de notas dissonantes nos acordes, os blocos harmônicos caminham com maior velocidade e variação durante as estrofes.

<sup>55</sup> | G7 F#7 F7 | E7 Bb7(9) | A7(9) |

falas mais passionais da letra, a cantora intensifica e escurece levemente a voz para dizer “/Pérola Negra, te amo, te amo/”. Este é o início da caminhada em sentido a uma interpretação dramática que se revelará no decorrer da música.

Como apontado por Monteleone (2015), a partir da terceira estrofe o trio simplifica a base rítmica e passa a valorizar a variação na textura, sobretudo dos timbres da guitarra. A voz, que já apresenta mais intensidade, utiliza o registro misto de peito, deixando transparecer certa instabilidade - possivelmente derivada das constantes variações entre intensidade e mudanças de registros. Sonoramente é possível associar essa voz em certa medida instável, ora escura, ora estridente, a um estado emocional correspondente – no discurso do enunciador é possível pontuar contradições e a revelação de dramaticidade na maneira como convoca o enunciatário.

Já na quarta estrofe, voz e guitarra assumem paulatinamente a estridência e a intensidade, acompanhadas também pela elevação gradativa na dinâmica de baixo e bateria. Ao final, após “/Baby, tem amo, nem sei se te amo/”, a cantora emite um grito, deixando clara a intensidade com que vai recomeçar a canção – a letra é repetida a partir de um canto estridente, de quem demanda atitudes do enunciatário de maneira incisiva. É possível escutar a movimentação da cantora pelo palco a partir desse momento. Gal enfatiza a importância da convocação feita pelo enunciador por meio de uma postura mais ativa.

A cantora interpreta novamente toda a canção, emitindo gritos e investindo em um canto cada vez mais dramático – estridente, em certa medida, agressivo. É importante destacar que a percepção de sensações específicas se dá somente após a compreensão do contexto da performance e da mensagem transmitida por meio da letra. Percebemos que se trata de uma interpretação que valoriza a passionalização contida na canção por meio da soma de tais elementos.

Após a reexposição da canção, Gal repete o verso “/Baby, te amo, nem sei se te amo”/ diversas vezes, acompanhada por uma progressão rítmica bastante característica do blues. Nesse momento, a intérprete estende a tessitura e passa a repetir “/Baby, baby/” nas notas Ré<sup>4</sup> e Mi<sup>4</sup>, ampliando ainda mais a tessitura percorrida e, marcando dessa maneira, a passionalização impressa no discurso vocal.



## Conclusão

Concluimos, portanto, que a interpretação realizada por Gal Costa, reforçada pelo arranjo executado pelo trio de Lanny Gordin, teve a intenção de acentuar a passionalização contida no núcleo da canção – letra e melodia. Ao lançar a canção em *Gal a Todo Vapor*, para uma plateia que compartilhava a vivência de questões próprias ao indivíduo inserido no movimento contracultural, a intérprete optou por investir em um discurso vocal intenso, caminhando do canto melancólico ao enérgico.

Era claramente um novo momento de Gal Costa e daqueles que realizaram mudanças significativas na canção popular brasileira. Neste momento, destacava-se o discurso intimista e melancólico dos que optaram por se manter contra o *establishment* partindo de mudanças individuais. “Baby”, como sugerimos anteriormente, já era uma nova figura, convocada, agora, a apoiar, a estar ao lado da juventude contracultural pós-tropicalista.

### 3.4. “MAL SECRETO”

(Waly Salomão e Jards Macalé)

Esta amarga prudência que até o inseto possui (o qual, em caso de grande perigo, se finge de morto) tomou o pomposo título de virtude como se a fraqueza do fraco – isto é, a sua essência, a sua atividade, toda, única, inevitável e indelével – fosse um ato livre, voluntário, meritório. (SALOMÃO, 2016, p.16)

No início da década de 1970, prudência talvez fosse uma das palavras mais repudiadas pela juventude contracultural e, ao mesmo tempo, uma espécie de ação protetiva. Tratava-se do período mais radical da ditadura militar no Brasil, que teve direitos básicos do cidadão extintos pela promulgação do Ato Institucional número 5, em 1968. No Rio de Janeiro, via-se parte da esquerda investida na guerrilha – da qual milhares foram retirados torturados e mortos. Uma outra expressiva parte, influenciada pelo levante contracultural mundial, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, acreditava em uma revolução primeiramente interna, do indivíduo consigo mesmo e, posteriormente, como consequência, uma transformação social concreta e positiva. À esquerda “ortodoxa” interessava o presente, mergulhando numa luta armada altamente arriscada. Enquanto isso, os “desbundados” se concentravam na praia de Ipanema, gastavam horas do dia discutindo assuntos existenciais, experimentando diferentes tipos de substâncias entorpecentes, como o LSD, a maconha, o MDMA, e presenciando criações artísticas inovadoras. Esta camada de intelectuais, estudantes e artistas também estava ligada aos acontecimentos políticos, entretanto, sua forma de resistência partia da essência do indivíduo e não de uma ação coletiva e violenta.

Neste cenário, as “Dunas do Barato” ou “Dunas da Gal” funcionavam, segundo relatos, como uma espécie de espaço “livre” da vigilância militar – tanto no que diz respeito à não-censura de conversas e comportamentos, quanto à expressão libertária da contracultura. Entretanto, retornando às ruas, à realidade social “nua e crua”, os desbundados também eram perseguidos, repreendidos, ou seja, o medo e a cautela eram generalizados. Dizer que os frequentadores das Dunas conseguiam de fato viver apartados da truculência militar é totalmente falso. A própria cantora Gal Costa chegou a ser agredida nas ruas por apresentar roupas pouco convencionais, cabelos esvoaçantes, num comportamento que feria os padrões da época. Waly Salomão fora preso duas vezes em São Paulo e, mesmo sendo uma figura representativa da contracultura, passou a viver “cautelosamente”. É disso o reclame dos versos acima, retirados de seu primeiro livro, *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972).

De seu encontro com músico Jards Macalé, além do sucesso “Vapor Barato”, compôs “Mal Secreto” – outra canção fortemente ilustrativa dos sentimentos vividos por ele e por todos que sofriam com a censura e a violência do regime. O caráter “secreto” a que os pensamentos deviam se limitar é ilustrado na canção. A impossibilidade de livre expressão era tão incômoda, que recebeu em *Gal a Todo Vapor* um elemento visual exclusivo – Gal Costa apresentava o show utilizando a “Máscara do Mal Secreto”, como é possível ver nas fotografias abaixo:



Figuras 42,43 e 44

Como uma espécie de lembrete presente durante todo o show, colocado na face da cantora, ou seja, no lugar de maior destaque, essa espécie de pintura prateada, que lembra uma armadura, deixava clara a intenção de crítica à ditadura militar e especialmente à censura e violência. Partiremos para a análise cancional, de maneira a identificar e compreender os recursos utilizados por Waly e Macalé como reforço do discurso.

**“Mal Secreto” (Wally Salomão e Jards Macalé)<sup>56</sup>**

- D7 G7(9)  
1 Não choro
- G7(9) D7 G7(9)  
2 Meu segredo é que sou rapaz esforçado
- G7(9)  
3 Fico parado, calado, quieto
- Bm7 F7 E7(9) A7  
4 Não corro, não choro, não converso
- D7 G7(9)  
5 Massacro meu medo
- D7 G7(9)  
6 Mascaro minha dor, já sei sofrer
- Bm7 F7 E7(9) A7  
7 Não preciso de gente que me oriente
- D7 G7(9)  
8 Se você me pergunta: “Como vai?”
- D7 G7(13) F#7  
9 Respondo sempre igual: “Tudo legal!”
- Bm7 E7omit3  
10 Mas quando você vai embora
- Bm7  
11 Movo meu rosto do espelho
- E7omit3 A7omit3  
12 Minha alma chora
- D7 Ab7(9) G7(9)  
13 Vejo o Rio de Janeiro
- D7 F#7omit3  
14 Vejo o Rio de Janeiro

---

<sup>56</sup> A cifra acima também é uma representação simplificada da harmonia apresentada por Lanny Gordin na gravação, por ora suficiente para a análise das relações entre melodia, letra e harmonia.

Bm7 E7(9)

15 Comovo, não salvo, não mudo

16 Meu sujo olho vermelho

Bm7

17 Não fico parado, não fico calado, não fico quieto

E7(9) A7

18 Corro, choro, converso

D7 G7(9)

19 E tudo mais jogo num verso

Bm7

20 Intitulado “Mal secreto”

G7 A7 Bm7

21 E tudo mais jogo num verso

G7 A7 Bm7

22 Intitulado “Mal secreto”

G7 A7

23 E tudo mais

### Sobre a canção

A canção é uma espécie de depoimento de um sujeito que, para viver, mascara suas emoções. Ele não chora, não demonstra a ninguém sentimentos de fragilidade, medo, infelicidade. Para aqueles tempos, ele “já sabe sofrer”, ou seja, sofre calado – não foge, não se move, não conversa. No fundo, o que ninguém sabe é que se trata de um rapaz esforçado, que veste a “máscara do mal secreto”, ou seja, que mantém seus sentimentos ocultos para viver.

Esse pode ser identificado como o perfil do homem jovem de esquerda no Brasil durante os “anos de chumbo”. Além de haver o controle de qualquer ato de contestação política, bem como de expressões extravagantes, que fugissem ao padrão da “tradicional família brasileira”, o regime só fez aumentar o machismo em todas suas esferas. Dessa maneira, a partir do culto do homem “durão”, pai de família, trabalhador, um rapaz jamais poderia chorar publicamente. A máscara aqui é usada para esconder todas essas facetas não aceitas à época.

No que diz respeito à composição, trata-se claramente de uma canção em que predomina o regime de passionalização – a letra expõe a fragilidade existencial de um homem que se mascara para ser socialmente aceito. Portanto, tem-se um sujeito apartado de seu objeto de desejo, que é simplesmente o direito de existir e se expressar autenticamente em qualquer momento ou local. Analisando a relação estabelecida entre letra e melodia, é possível perceber que inicialmente, ao discorrer sobre suas privações, o sujeito utiliza frases com terminações asseverativas – tonemas descendentes. Não há dúvida sobre o não-choro, o silêncio, sua posição estática. Além disso, o repouso na finalização das frases revela um comportamento inicialmente decidido, que não caminhará para mudanças próximas.

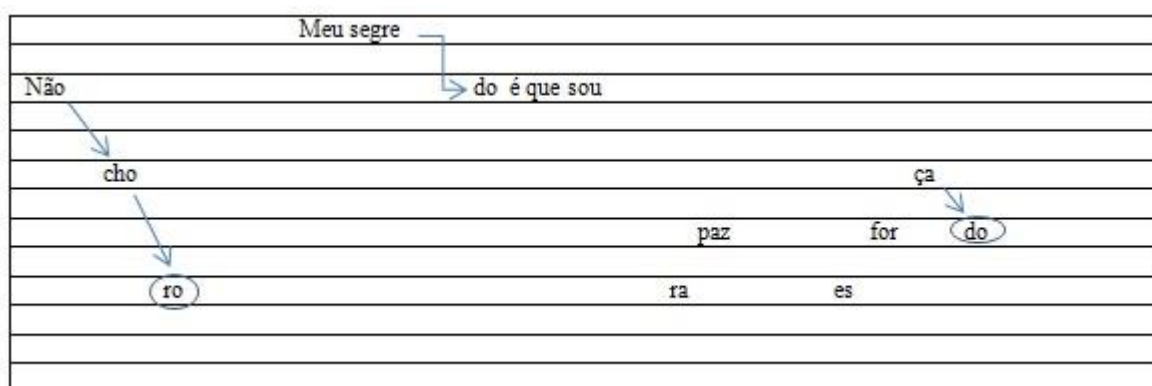


Figura 45

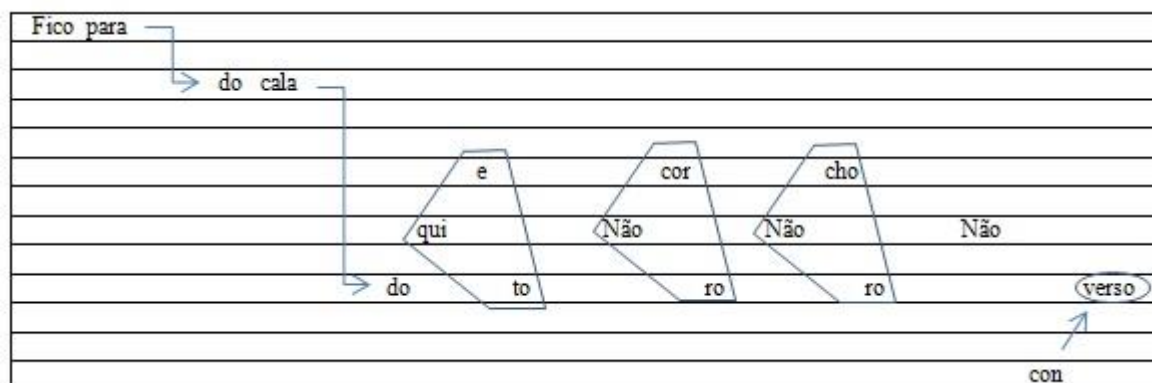


Figura 46

Entretanto, ao dizer da forma como disfarça sua fragilidade, o sujeito promove alguns deslocamentos – de frases asseverativas, caminha para conclusões suspensivas. É possível pensar que uma espécie de conformismo contido nas frases iniciais aqui se desvia para algo duvidoso e especialmente tenso. Ao dizer da sua “independência” com relação aos sentimentos, eleva a entoação e desvela a tensão contida em sua fala “/já sei sofrer / não preciso de gente que me oriente/”.

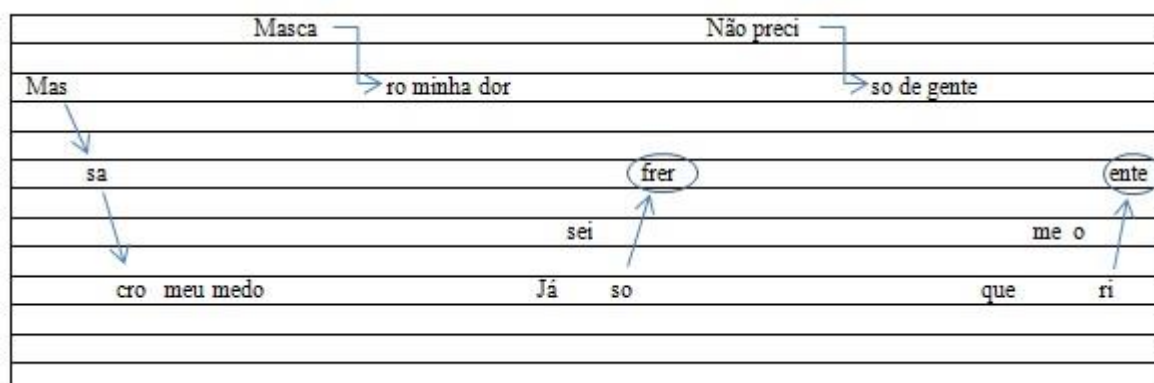


Figura 47

Nas frases seguintes, faz-se importante destacar que o caminho se delineia inversamente ao esperado dentro de um sistema de padrões entoativos. Como visto no segundo capítulo, é consenso dentre a maior parte dos estudos linguísticos internacionais a presença de finalizações descendentes em afirmativas, bem como ascendentes em interrogações. Em seu discurso falseado, o sujeito da canção mantém o contorno asseverativo até no momento de questionamento sobre seu estado. A repetição de terminações descendentes e suspensivas reafirma o comportamento repetitivo e simulado por ele “Se você me pergunta ‘como **vai**’/ Respondo **sempre igual**”. Entretanto, no momento em que, para se fazer convincente, o sujeito deveria utilizar uma oração afirmativa, ele caminha entre alturas e conclui em posição de tensionamento “Tudo **legal**”. A partir deste ponto, o discurso inicia sua mudança – o sujeito desvela seu real estado.

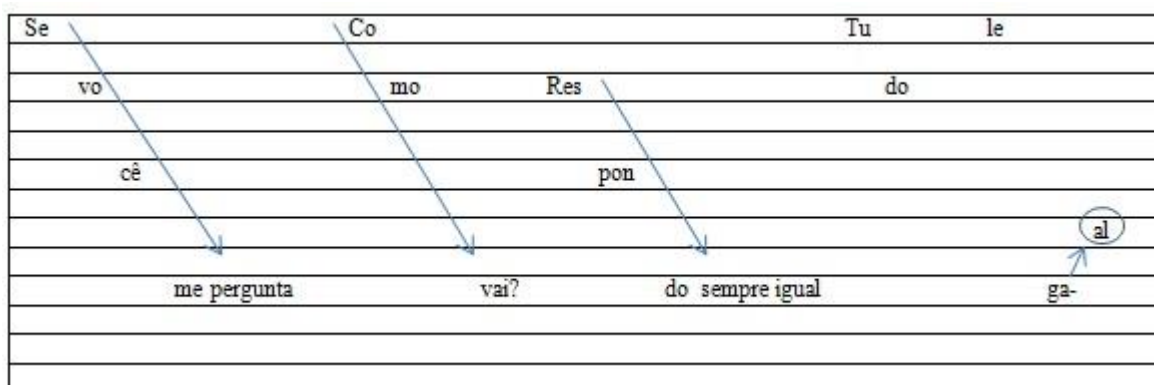


Figura 48

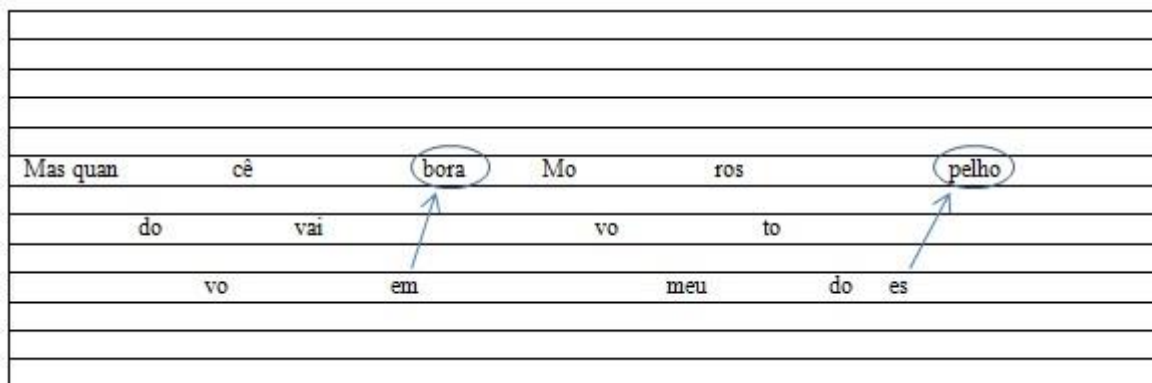


Figura 49

Em consonância com a revelação feita pelo sujeito, o contorno melódico se torna mais dinâmico. Os saltos intervalares extensos, característicos do regime de passionalização são interceptados por trechos em que há reiteração melódica em intervalos mais concentrados, de maneira a amenizar a disforia presente e possivelmente de preparar para o ponto alto da canção. Quando diz “/Minha alma chora / Vejo o Rio de Janeiro”, o enunciador parte para as notas mais agudas da tessitura.

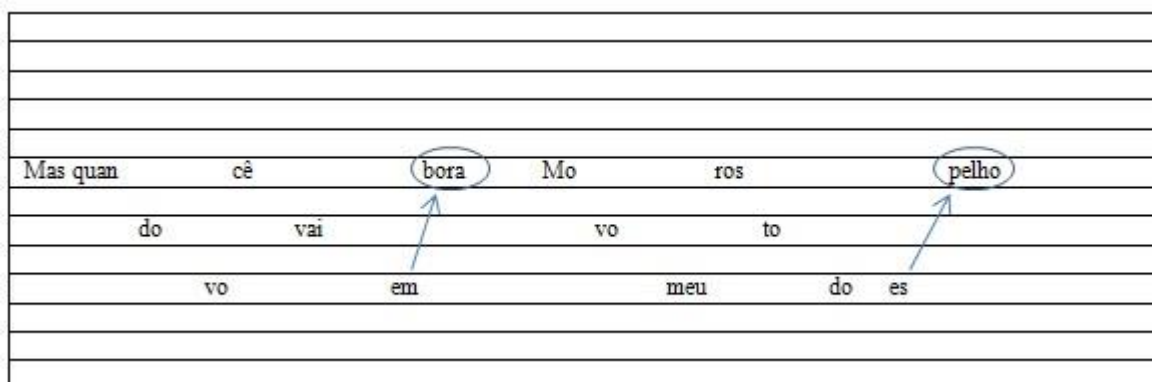


Figura 50

Em seguida, ao narrar como são seus sentimentos, sua vida sem ninguém o observando, nem mesmo ele /movo meu rosto do espelho/, o sujeito inicia um discurso bastante dinâmico melodicamente, terminando as orações, predominantemente, em percurso ascendente. Ele revela sua explosão emotiva quando sozinho, explorando as regiões de maior tensionamento melódico “/Não fico calado / Não fico quieto / Corro, choro, converso / E tudo mais ponho num verso /Intitulado ‘Mal Secreto’/”.



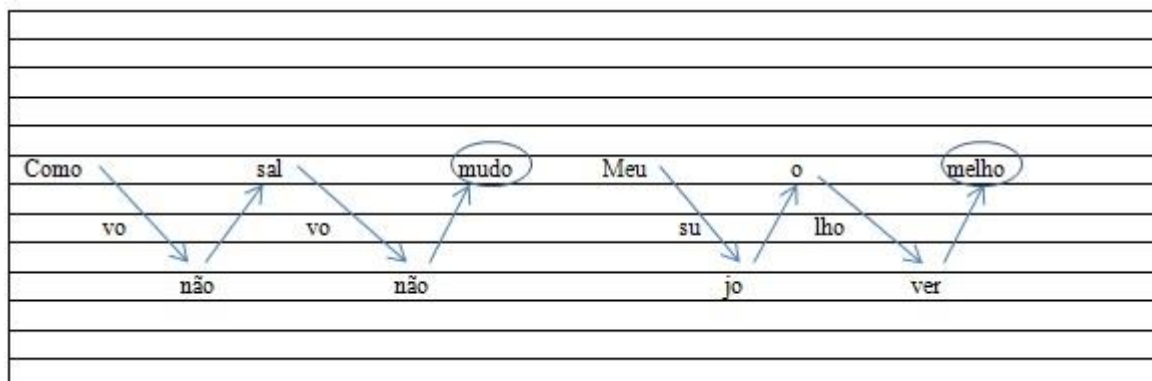


Figura 51

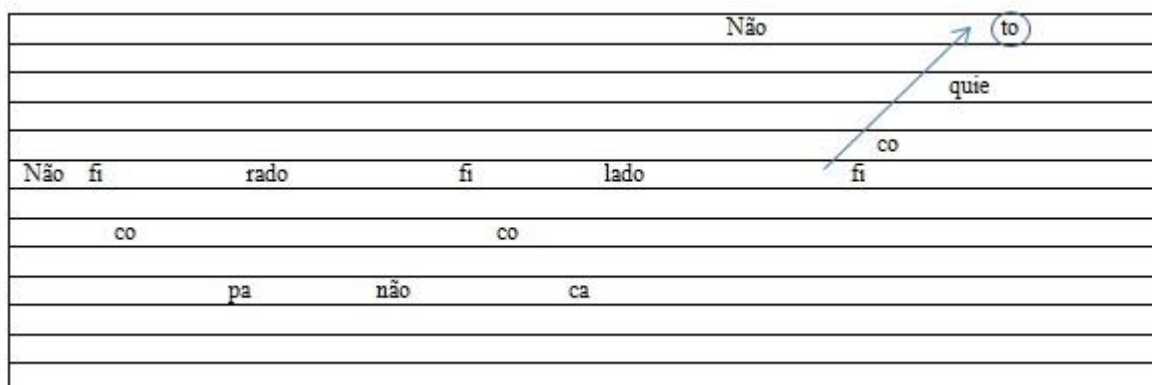


Figura 52

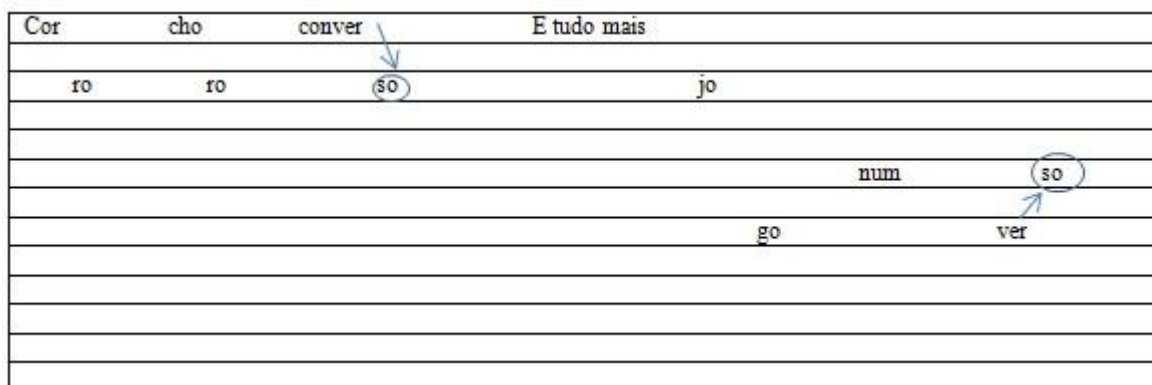


Figura 53

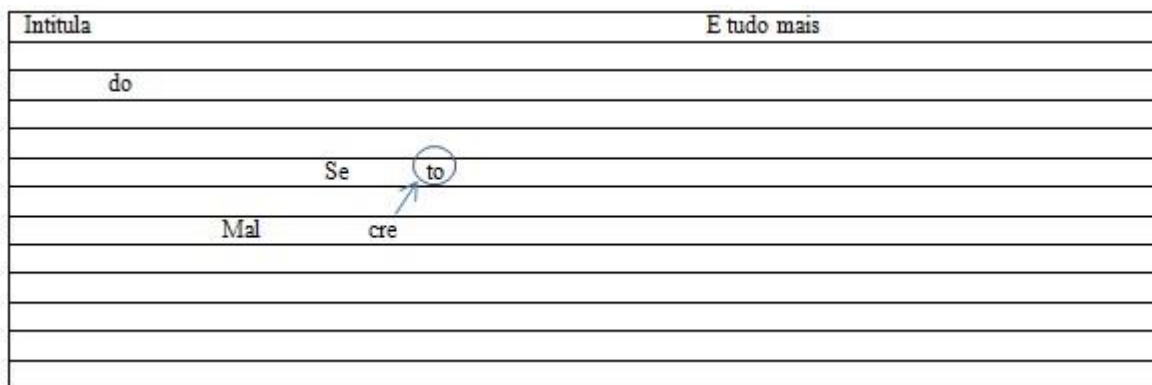


Figura 54

Por meio da ilustração do percurso melódico e da relação estabelecida entre letra e melodia, torna-se perceptível o desconforto no qual o enunciador se encontra. Um aparente discurso comedido, consonante às ordens estabelecidas pelo governo militar, rapidamente é desfeito e transposto à realidade – trata-se de um simulacro que objetiva a preservação da segurança, da vida. Ao relatar a explosão emocional posterior ao uso da máscara, como que num ato violento de retirada do disfarce, daquilo que não é verdadeiramente seu, o sujeito se permite fazer o máximo do que é proibido pelo sistema. A tudo aquilo que ainda se encontra represado, ele repele pela escrita. Nesse trecho temos uma situação muito semelhante à de Waly Salomão após ser mantido preso no Carandiru. Como o próprio poeta relatou, a prisão funcionou como um gatilho de disparo da escrita. O enunciador de “Mal Secreto” passa por exatamente o mesmo – mantém uma simulação no meio social, mas se exorciza por meio da escrita. Além disso ele diz “tudo mais ponho num verso intitulado Mal Secreto”, ou seja, trata-se de uma espécie de metalinguagem. Temos Waly falando sobre a feitura dos versos que escreveu nesta canção. Daí a importância de se expor, durante todo o espetáculo, a “máscara” provavelmente usada diariamente por ele, projetada em Gal Costa – a voz condutora do show.

### **Análise do comportamento vocal (Gal Costa)**

Andamento: aproximadamente 140 bpm na introdução e 122 bpm durante as estrofes

Tonalidade: D

Tessitura: re<sub>3</sub> a si<sub>3</sub> = 9 semitons

Instrumentação: Duas guitarras, baixo e bateria

Forma: Introdução A A' B C A A' Coda

Ano: 1971 (*Fa – Tal – Gal a Todo Vapor* – lado 1)

A introdução de “Mal Secreto” na versão analisada é instrumental, com a execução de fraseados e convenções na guitarra, acompanhada ritmicamente pelo baixo e bateria. Após a apresentação do tema, há uma rápida ralentada e a suspensão da base harmônica que ressoa, dando referência para a entrada de Gal. A cantora inicia os versos utilizando um sub-registro misto de cabeça – por mais que esteja em região médio-aguda, apresenta um fechamento glótico relativamente firme, característico da ação do músculo TA. Mesmo sendo possível escutar certo escape de ar nas finalizações dos versos, os quais

transmitem uma sensação de cansaço, a voz se mantém com fechamento glótico firme, criando a imagem de um enunciador seguro do que está dizendo.

Na segunda estrofe, quando diz “/Massacro meu medo / Mascarar minha dor, já sei sofrer/” momento em que as orações começam a transmitir um tensionamento do enunciador, a voz se apresenta em certa medida trêmula, especialmente em “já sei sofrer”. Há uma espécie de fragilidade aflorando no gesto vocal. Contudo, na frase de maior autoafirmação do sujeito, “/Não preciso de gente que me oriente/”, Gal retoma a firmeza da voz, imprimindo a determinação em se mostrar autossuficiente. Na sequência, a cantora transita entre sub-registros, partindo de uma vocalidade clara, com predominância de harmônicos agudos, e atingindo, gradativamente, uma voz “encorpada” – há a presença de harmônicos agudos assim como de harmônicos graves em grande quantidade, provavelmente promovida por alterações na articulação e, conseqüentemente, nos formantes. Outro ponto que merece atenção nesse trecho da canção é o diálogo entre guitarra e voz. Gal diz “/se você me pergunta/”, Lanny executa uma frase correspondente à oração na guitarra. Em seguida, “/como vai?/” e “/tudo legal/” também são postas em diálogo – voz, instrumento.

Chegando à parte B, instante em que o enunciador se vê sozinho e “livre” para agir espontaneamente, acompanhando a narrativa, tanto a banda, quanto Gal Costa investem em um discurso musical mais preenchido. A banda executa padrões rítmico/harmônicos que promovem a sensação de movimento, de ida e vinda. Neste trecho a intérprete canta “/Mas quando você vai embora.../”, utilizando predominantemente o sub-registro misto de peito em regiões agudas – tal escolha faz surgir um tensionamento nas pregas vocais e no trato vocal, metalizando e dando ganho de intensidade à voz. A estrofe seguinte dá prosseguimento à exploração de harmônicos agudos – Gal quase grita determinadas frases como “/E tudo mais jogo num verso/”. É o momento da explosão emotiva do enunciador, detectada na análise do projeto cancional – uma espécie de exorcismo, tirando com agressividade o que de simulação permanece. A cantora enfatiza “/e tudo maaaaais jogo num verso/” – aqui fica a possibilidade da acentuação do que seria “tudo mais”, provavelmente muitas coisas. Outra sugestão do gesto vocal no verso, diz respeito a uma possível referência à canção “Quero que vá tudo pro inferno” (Roberto Carlos), lançada no álbum *Jovem Guarda* (1965). O refrão termina com o intérprete também cantando efusivamente “E que tudo mais vá pro inferno” – também uma explosão em vista da distância entre sujeito-enunciador e objeto.

Dando prosseguimento à análise do comportamento vocal da intérprete, há a reexposição de A e A' de maneira próxima à primeira execução. Gal retoma o sub-registro misto de cabeça, dando ênfase à suavidade, ao tremor na voz e ao timbre claro. Ao longo dos versos, novamente há o trânsito entre sub-registros e, conseqüentemente, qualidades vocais, caminhando no sentido da voz preenchida por harmônicos agudos e graves. A canção termina com a repetição do verso “/Vejo o Rio de Janeiro/” efusivamente. Em certos momentos Gal lança mão de *drive* na voz, acentuando o teor agressivo do canto.

Como finalização, a banda executa parte das conduções harmônicas apresentadas na introdução, enquanto Gal improvisa com gritos agudíssimos, expandindo a tessitura da canção de 9 para 15 semitons. Ocorre de fato uma explosão musical, traduzindo sonoramente o que se passa com o enunciador.

O arranjo finaliza com um rápido *ralentando*, semelhante ao do início, deixando soar baixo e guitarra.

## Conclusão

A gravação de “Mal Secreto” analisada – primeiro registro fonográfico da canção – apresenta elementos interpretativos bastante elucidativos da intenção de continuamente se acentuar a passionalidade presente nas narrativas. Mediante um gesto vocal versátil, carregado de mudanças timbrísticas e entoativas, Gal Costa empenhou-se em sinalizar os contornos melódicos responsáveis por sinalizar momentos de afirmação, melancolia, ironia e desabafo, rebentamento.


Dentre os recursos vocais explorados na interpretação de um enunciador que passa por mudanças bruscas em seu estado emocional – sujeito com e sem a “máscara do mal secreto” – Gal transitou entre registros vocais, utilizando-os, inclusive, de maneira a ora tensionar, ora “desestabilizar” a voz; utilizou novamente efeitos como *drive* e *creack voice*, além de dialogar continuamente com a dinâmica e os fraseados executados por Lanny Gordin e banda. Dessa maneira, temos uma representação vocal de um sujeito em conflito com o meio em que vive e consigo mesmo, que pende, especialmente, para a dramatização, a passionalidade.

### 3.5. “HOTEL DAS ESTRELAS”

(Jards Macalé e Duda Machado)

A LONGA VISITA AO PRESÍDIO  
O GRANDE AMOR PELA GUANABARA  
UMA COINCIDÊNCIA SINISTRA

23	R	4	°C
I	I		GB
65	O		



TATUAGEM ENIGMÁTICA NÃO É MAIS MISTÉRIO\*

\* O mistério da tatuagem está decifrado. Lendo-se **verticalmente**, vê-se a data de 23/1/65 – data do aniversário de Lilico – quando os dois se avistaram longamente no presídio. Em seguida, está a palavra **Rio** e, ao lado, o número **4**. O traço vertical – que representa a letra **I** – de Iracema, está entre o 4 e as letras seguintes, unindo seu nome à sigla do 4.º centenário da Guanabara, prova de seu amor pela cidade. Três dos quatro tiros foram desferidos à queima-roupa junto ao ouvido direito em **forma de triângulo**, da mesma maneira Iracema, que cercou na tatuagem a letra **A**, de Ana, seu nome de guerra.

Figura 55

No poema *Tatuagem Enigmática* de Duda Machado é possível perceber o diálogo com a poesia concreta, mais especificamente com a busca por uma forma reducionista, e a identificação com uma escrita opaca. Nesse sentido, o poeta se colocava próximo do ideal de arte defendido por Waly Salomão e também por Jards Macalé, de quem provém a célebre frase: “Artista tem que falar na hipótese, não é na hipotenusa.” (MACALÉ, 2014). Àquela época, interessava a eles o fazer artístico rico em possibilidades semânticas e que viabilizasse denunciar a violência praticada pelo regime militar de forma pouco literal, caminhando cada vez mais em sentido oposto à canção de protesto dos anos 1960. “Hotel das Estrelas”, contudo, traz uma narrativa em certa medida mais direta e dura, aludindo aos ocultos locais de torturas e assassinatos. É interessante apontar para a proximidade da canção com a narrativa de “Mal Secreto” – tem-se o Rio de Janeiro como cenário de violência e calma simultâneas (“Violeta”), além da denúncia sobre a truculência do governo militar.

Para a presente análise, faz-se bastante oportuno um paralelo entre a primeira gravação, realizada por Gal Costa em estúdio, como faixa integrante do disco *Legal* (1970), e

a interpretação registrada em *Fa-Tal*. Há mudanças significativas na letra, no gesto vocal, na harmonia e na forma, como será apresentado adiante.

### Sobre a Canção

#### “Hotel das Estrelas” (Jards Macalé e Duda Machado)

G7                      C7

Dessa janela sozinha

G7(11)                      C7

Olhar a cidade me acalma

G7                      C7(13 9)

Estrela vulgar a vagar

C7(13)   D7(13)              Em7   C7(13)

Rio e também posso chorar

                    D7(13)              Em7

E também posso chorar

G7                      C7

Mas tenho os olhos tranquilos

G7(11)                      C7

De quem sabe seu preço

G7                      C7(13 9)

Essa medalha de prata

C7(13) D7(13)              Em7   C7(13)

Foi presente de uma amiga

                    D7(13)              Em7

Foi presente de uma amiga

A7                      Em7

Sobre um pátio abandonado (Mas isso faz muito tempo)\*

A7                      Em7  
Em doze quartos fechados (Mas isso faz muito tempo)

A7                      Em7  
Profetas nos corredores (Mas isso faz muito tempo)

A7                      Em7  
Partos embaixo da escada (Mas isso faz muito tempo)

A7                              Em7   A7  
Ô! Ô! Mas isso faz muito tempo

C7M  
No fundo do peito esse fruto

                                    Em7  
Apodrecendo a cada dentada

C7M  
No fundo do peito esse fruto

                            D              Em7    A7  
Apodrecendo a cada dentada

                                    Em7  
(Mas isso faz muito tempo)

                                    A7  
Sobre um pátio abandonado

                                    Em7    A7  
(Mas isso faz muito tempo)    **repete 5x**

G7                      C7  
Dessa janela sozinha

G7                      C7  
Olhar a cidade me acalma

G7                      C7  
Estrela vulgar a vagar

C7(13) D7(13)              Em7  
Rio e também posso chorar

C7(13) D7(13)              Em7  
E também posso chorar

\*Os versos entre parênteses são cantados pelo coro. Enquanto isso, Gal improvisa.

Tomando como referência a primeira gravação realizada, da qual a harmonia acima foi transcrita, percebemos uma narrativa não linear – o enunciador fala da contradição em que se vivia àquela época: uma cidade cuja vista é um acalanto, mas também faz lembrar a violência e, por consequência, irrompe o choro. Em sequência surge o elemento de referência militar, a medalha dada como “presente” por uma amiga. Dessa “cena” do quarto, há uma espécie de corte cinematográfico<sup>57</sup> e tem início a descrição dos locais de tortura. Os “pátios abandonados”, na canção, podem fazer referência tanto a esses estabelecimentos camuflados onde se mantinha e se torturava presos, de maneira totalmente secreta, como aos hospitais psiquiátricos onde se retiam pacientes em condições insalubres. E aqui vale destacar que muitos jovens foram internados e submetidos a eletrochoques e outras práticas “medicinais”, por apresentarem comportamentos contrários ao esperado pelo sistema – uso de drogas, homossexualidade etc. Retornando à narrativa, portanto, como característica da poesia de Duda Machado, há uma construção não linear apresentada pelo enunciador.

No que tange à relação estabelecida entre a entoação e os elementos musicais, é possível perceber de imediato o predomínio do regime de passionalização – a canção carrega fortes traços do blues, principalmente no que tange à harmonia, apresenta uma narrativa de conteúdo passional em que o enunciador narra elementos perturbadores e contraditórios, tem

---

<sup>57</sup> Duda Machado, em entrevista concedida ao programa Vereda Literária, destaca a grande influência do cinema em sua escrita. Na década de 1970, assistia a sessões seguidas de *Acossado* (Jean-Luc Godard). Portanto, é plausível apontar para uma criação poética baseada, também, na montagem cinematográfica. (MACHADO, 2011)



andamento lento e explora grandes intervalos melódicos. Entretanto, como forma de garantir a aura “confidencial” do relato, há o constante uso de gradações, atenuando a disforia.

Analisando a figura abaixo, é possível perceber que enquanto fala de dentro do seu quarto, olhando pela janela, ou seja, numa cena intimista, o enunciador desenvolve a narrativa em intervalos curtos e repetitivos. Entretanto, é interessante notar que mesmo finalizando a partir de caminhos melódicos ascendentes ou descendentes, as duas primeiras frases contém tontemas de suspensão.

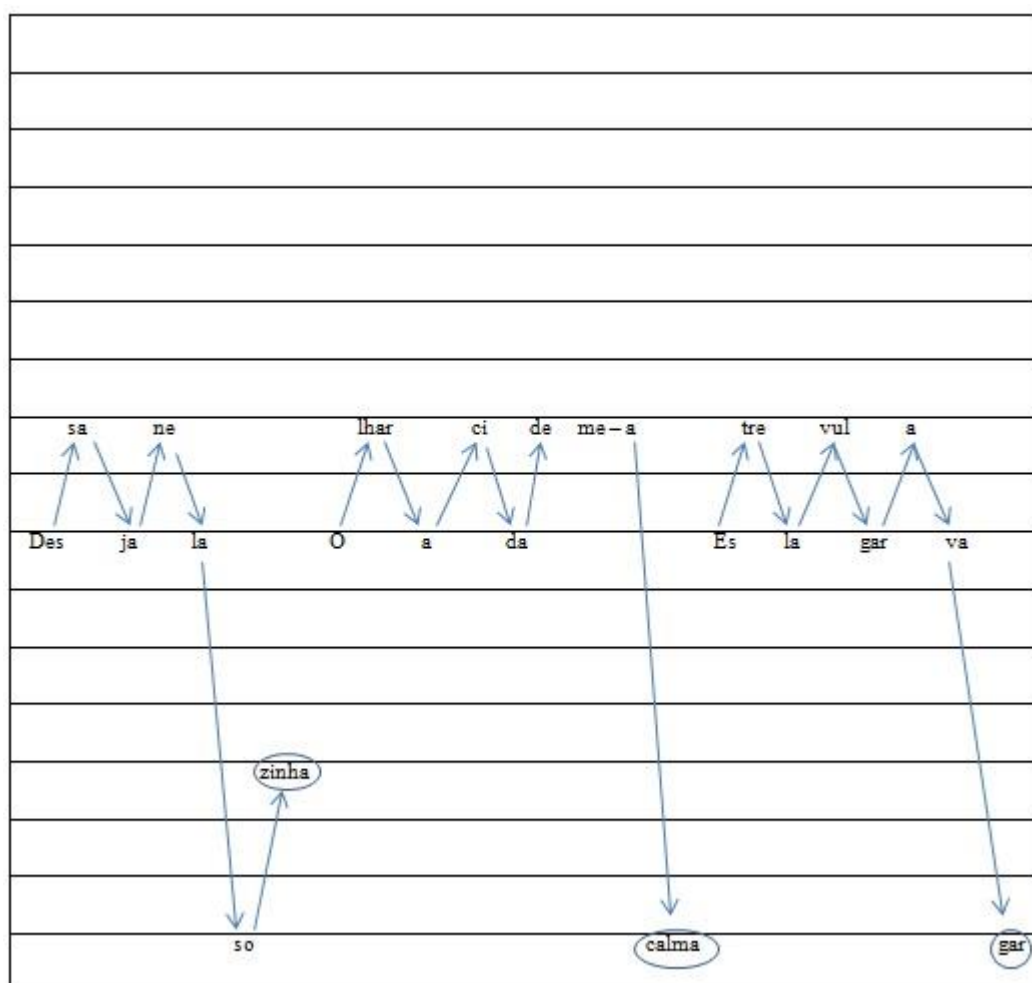


Figura 56

Há uma espécie de instabilidade no que se diz, que é revelada no segundo diagrama:

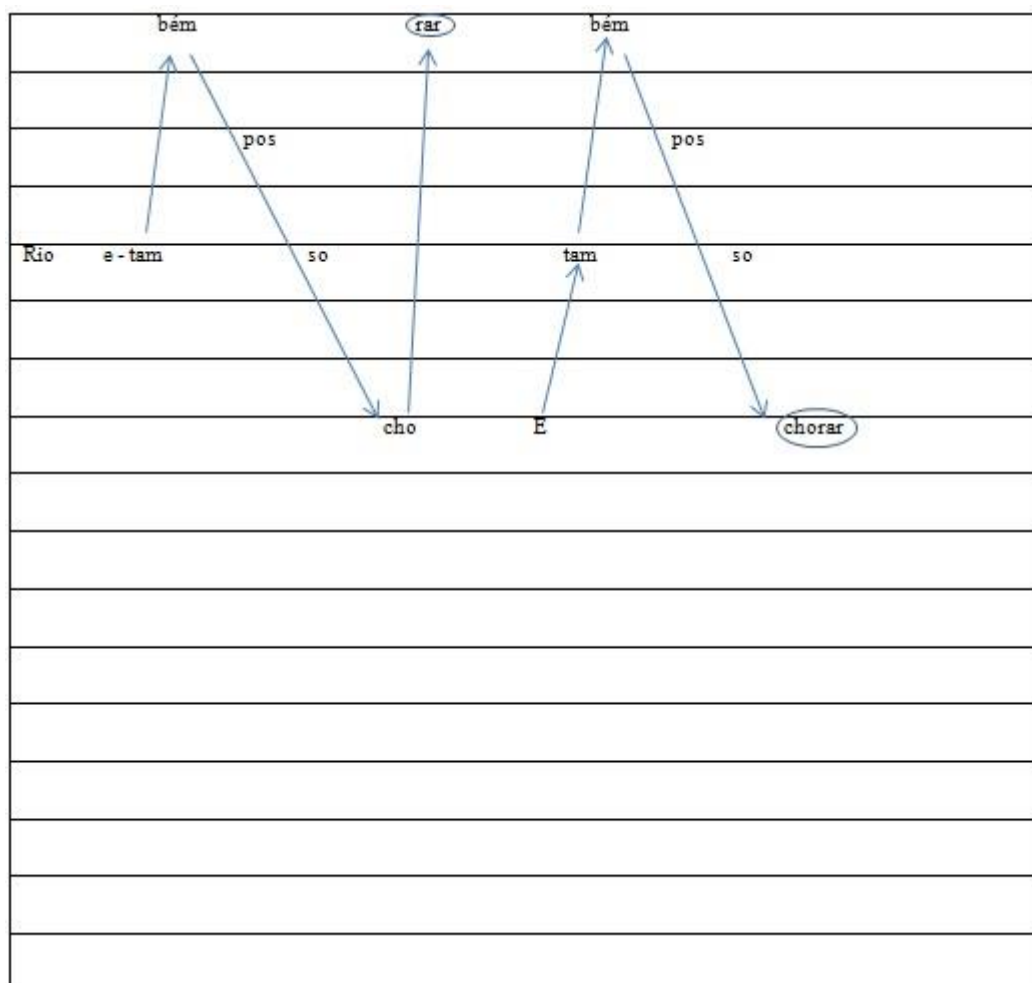


Figura 57

Aqui a incongruência de sentimentos é revelada e reiterada melodicamente por meio de intervalos maiores e uso de tonemas contrários na mesma palavra: “chorar”. O enunciador revela a contradição em que vive e a mesma é destacada também na exploração de notas agudas da tessitura.

Nos versos seguintes há a retomada de um recurso mais próprio da tematização, que se configura como regime secundário. Tem-se uma atenuação da passionalização, retomando um certo equilíbrio. Contudo, a situação incômoda do enunciador fica clara na sequência de tonemas de suspensão. Essa não definição de um caminho pode ser conectada ao contexto contraditório e ao mesmo tempo de futuro incerto em que se encontra o enunciador.

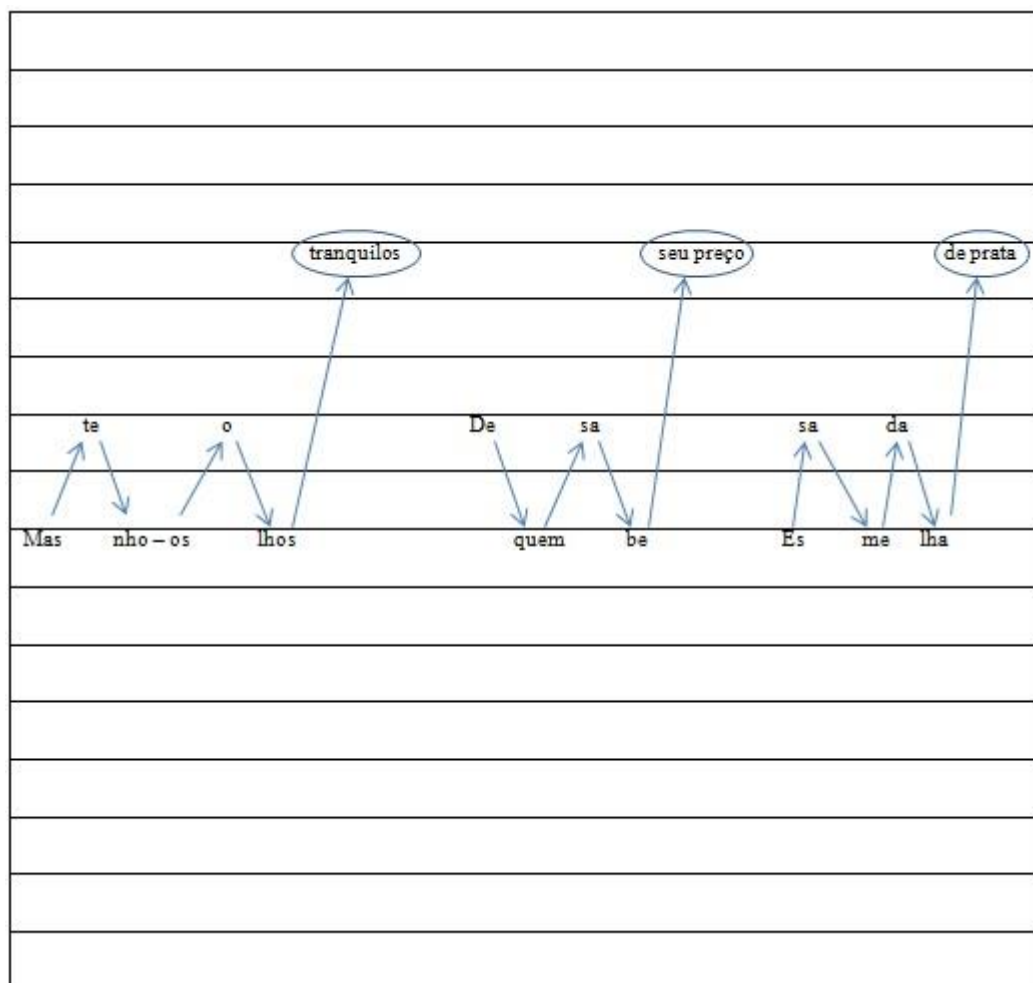


Figura 58

Destacamos a seguir o momento em que o enunciador passa a descrever o local de tortura. Como se trata de um relato íntimo, o caráter confidencial é reforçado pela continuação de intervalos curtos e repetitivos, próximos à voz falada, mas não deixa de apontar para uma incerteza e, ao mesmo tempo, uma tensão. Incerteza por investir constantemente no movimento de suspensão melódica e tensão, porque se mantém explorando notas agudas da tessitura.

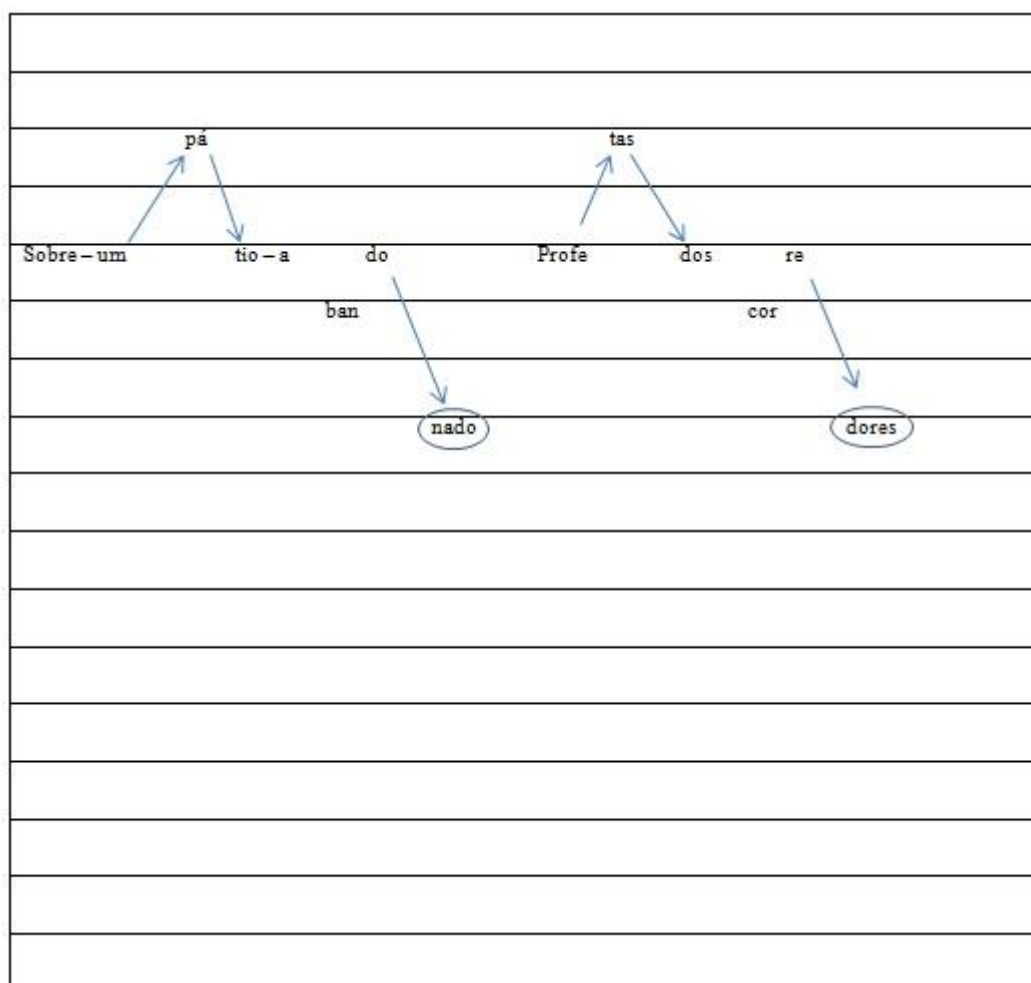


Figura 59

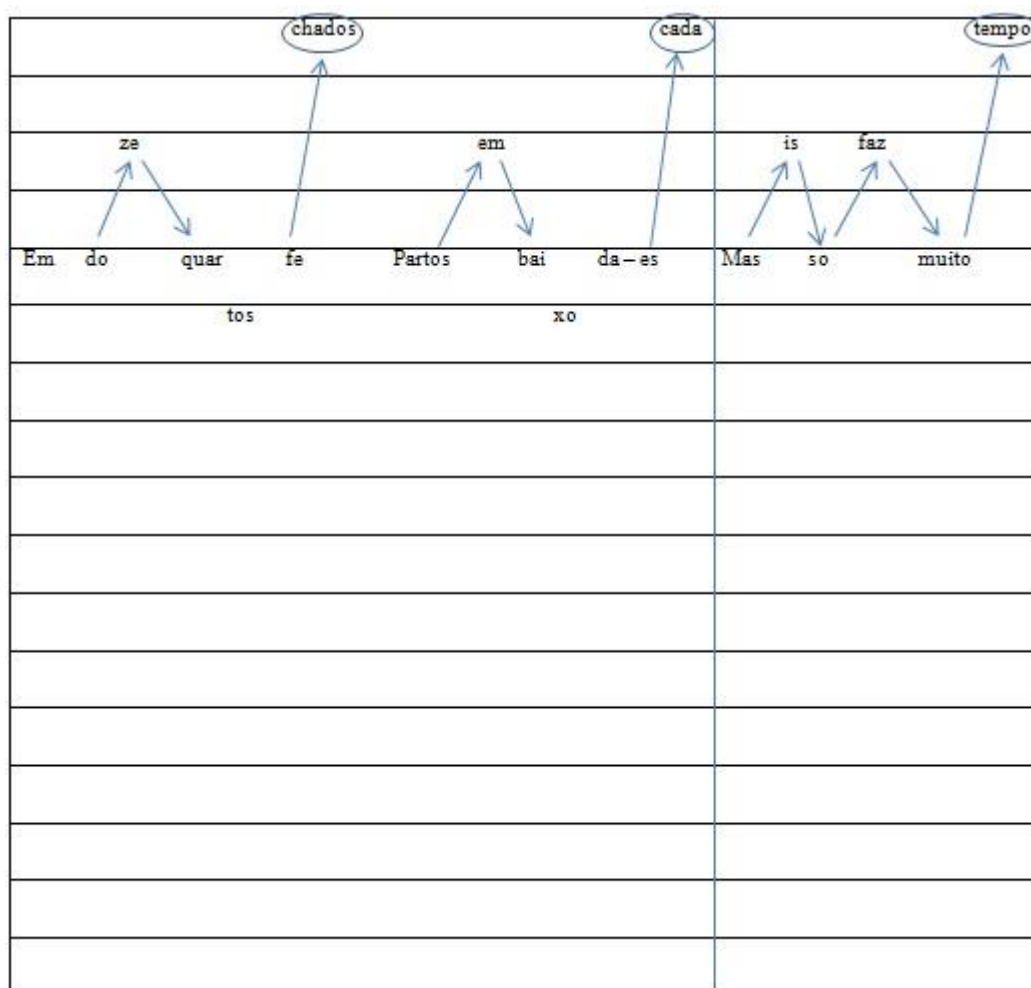


Figura 60

A oração “/Mas isso faz muito tempo/” aparece na canção como uma espécie de “eco” daquilo que o sistema e a própria sociedade diriam do relato, sendo cantado repetidamente por um coro, enquanto Gal Costa dá continuidade ao relato. É a contraposição de “verdades” – daquilo que realmente e fatalmente foi vivenciado por muitos militantes e a versão reafirmada pelo governo e parte da sociedade.

Por fim, chega-se no momento de maior passividade, em que o enunciador empenha sua voz para dizer que seus sentimentos, sua vitalidade, estão sendo consumidos, “apodrecidos” por toda violência. O discurso é melodicamente enfatizado, uma vez que ocorre o prolongamento vocálico nas notas mais agudas da tessitura. A canção se conclui com a repetição do verso “/E também posso chorar/”.

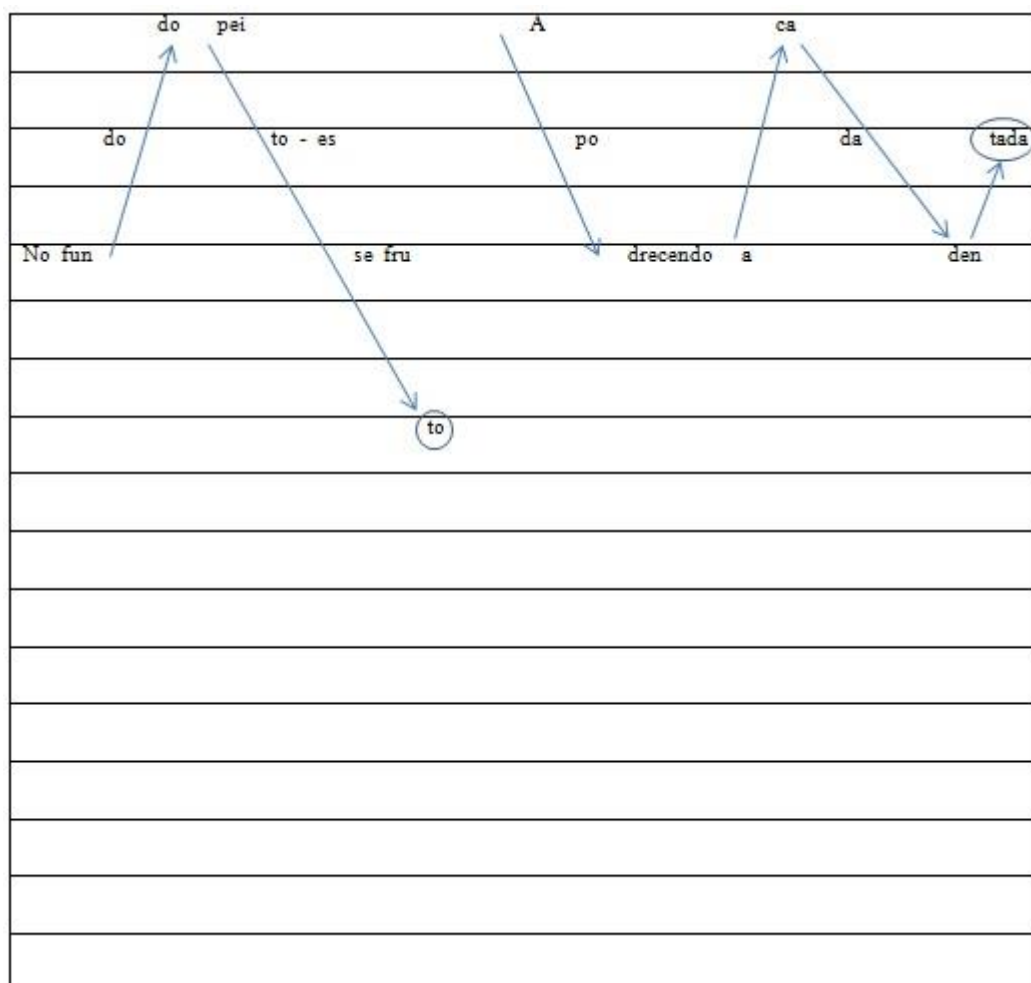


Figura 61

### Análise do comportamento vocal

	<i>Gal Costa – Estúdio</i>	<i>Gal Costa – Ao vivo</i>
<i>Andamento</i>	123 bpm	117
<i>Tonalidade</i>	G	G
<i>Tessitura</i>	17 semitons – sol <sup>2</sup> a si <sup>3</sup>	21 semitons – sol <sup>2</sup> a mi <sup>4</sup>
<i>Forma</i>	Introdução / A / A' / B / C / B (Gal improvisa) / Ponte instrumental / A	Introdução / A / A' / B / C / B / A
<i>Instrumentação</i>	Guitarra, baixo, bateria, piano e coro	Guitarra, baixo e bateria
<i>Ano</i>	1970 – LP <i>LEGAL</i>	1971 – LP <i>FA-TAL</i>

Como dito anteriormente, abordaremos o comportamento vocal em *Fa-Tal*, bem como o arranjo e a execução instrumental, de maneira comparativa ao primeiro registro presente no LP *Legal* (1970).

Atentando para o quadro acima, é possível perceber a intenção de acentuar a passionalização – houve queda no andamento, um aumento significativo na tessitura e uma espécie de adaptação feita para o trio de Lanny Gordin, que acarretou ajustes na forma. Além disso, a harmonia foi readequada de um caráter bastante blues para o rock, em consonância com a estética do show. Dessa maneira, foram feitas escolhas harmônicas mais aproximadas do segundo gênero, como o uso dos chamados “power chords” – acordes em que se omite a terça e geralmente se toca tônica e quinta, com possíveis variações. Abaixo, uma das sequências harmônicas alteradas:

**Versão estúdio:** | C7(13) D7(13) | Em7 | C7(13) D7(13) | Em7 |

**Versão ao vivo:** | Comit3 Domit3 | Em | Comit3 Domit3 | Em7(9) |

Acompanhando a mudança harmônica, Lanny utiliza timbres mais estridentes na versão ao vivo, característicos do rock’and’roll e em diálogo com o canto também estridente de Gal Costa nas regiões agudas. Ainda no que diz respeito a essa outra estética

apresentada ao vivo, a readequação do arranjo, de uma execução feita com a presença de piano e coro para uma com o trio de Lanny e Gal é bastante interessante. E aqui entra, mais uma vez, o elemento “surpresa” da *live performance*. Quando Gal inicia os versos que foram acompanhados pelo coro, cantando ao fundo “/Mas isso faz muito tempo/”, é possível escutar pessoas da plateia “imitando” o coro. Essa presença ativa da plateia revela tanto a admiração pelo trabalho de Gal, de maneira a decorar os arranjos, mas, principalmente, o ambiente de cumplicidade entre cantora e plateia, que proporcionou manifestações espontâneas, muito bem recebidas.

Uma outra mudança que merece destaque se refere à letra. Possivelmente, por escolha de Waly Salomão, por ser poeta e diretor, algumas palavras foram trocadas justamente na descrição do pátio abandonado:

**Versão estúdio:** “/Sobre um pátio abandonado (Mas isso faz muito tempo) / Em doze quartos fechados (Mas isso faz muito tempo) / Profetas dos corredores (Mas isso faz muito tempo) / Partos embaixo da escada (Mas isso faz muito tempo)/”

**Versão ao vivo:** “/Sobre um pátio abandonado / Profetas dos corredores / Mortos embaixo da escada / Ei, ei, ei, mãe, isso faz muito tempo (3x)/”

Assim como ilustrado pelo arranjo, a alteração na letra promovida para o show Gal a Todo Vapor deflagra mais diretamente a violência, trocando “partos” por “mortos” e investindo na convocação da figura da mãe – que pode ser entendida como representante de uma estrutura familiar que compactuava com o regime militar, ou àquelas cujos filhos foram torturados e/ou mortos.

Dando enfoque específico ao gesto vocal, é possível afirmar que Gal Costa investiu em uma performance de acentuada passionalização em ambas as gravações, entretanto, no estúdio a cantora explorou mais a dinâmica do arranjo, promovendo trocas constantes de sub-registros. Vejamos estrofe por estrofe:

**Parte A** – Na primeira gravação, Gal inicia o canto com bastante suavidade, utilizando voz mista de cabeça, sem prolongamentos ou vibratos, de forma bastante semelhante à voz falada. Há uma mudança na qualidade vocal mais acentuada na palavra “chorar”, cantada com voz de peito, dando ênfase à emoção narrada.



Ao vivo, inicia também com suavidade, com o mesmo sub-registro, entretanto, parte para o uso da voz de peito mais rapidamente, especialmente ao dizer “Rio e também posso chorar”. Por se tratar de um trecho melódico agudo, o esforço para manter a voz de peito, com intensidade, promove um tensionamento que, por sua vez, metaliza o timbre.

**Parte A’** – Em estúdio, a cantora apresenta um comportamento vocal muito próximo do executado anteriormente. Há o investimento na intensidade e mudança para a voz de peito na frase “Foi presente de uma amiga”. Já ao vivo, a voz se encontra trêmula, com escape de ar nos finais de frase, criando a sensação de fragilidade e cansaço. Novamente, ao falar do presente ganho, a intérprete muda bruscamente de registro e canta estridentemente, dialogando com a estridência da guitarra.

**Parte B** – Como analisado acima, esta parte foi adaptada para a formação do show, tendo versos alterados e transferindo parte do discurso do coro para a intérprete. Aqui vale um maior detalhamento, visto que na gravação em estúdio, enquanto o coro repete “Mas isso faz muito tempo”, Gal improvisa. Dentre frases cantadas com drive, a cantora entoia uns gritos e saúda Ogum – “ogunhê” é a saudação ao Orixá guerreiro, segundo o Candomblé. A imagem ilustrativa da entidade é de um homem forte, vestido com uma armadura feita de aço, sempre preparado para guerrear e proteger seu povo. Assim sendo, Gal insere um elemento proveniente de uma vivência espiritual sua, como uma possível maneira de se mostrar ativa para o “embate”.

**Parte C** – Em ambas as gravações, trata-se do ponto mais alto melodicamente e na expressão vocal. A cantora mantém a voz de peito e quase grita os versos “No fundo do peito esse fruto / Apodrecendo a cada dentada”. O canto de Gal é tão intenso que transmite sofrimento, dor, raiva. Não é mais uma postura frágil, mas sim de revolta por se ver consumida.

Os dois arranjos concluem de maneira parecida – há uma queda brusca na dinâmica e a reexposição de A com suavidade. Gal encerra a canção com o verso “E também posso chorar”, restando somente o baixo ressoando.

Portanto, trata-se de um projeto cancional de conteúdo passionalizado, que dialoga com características reiterativas como forma de manter um certo equilíbrio em determinados trechos. Entretanto, a canção é predominantemente de desequilíbrio, ou seja, de disforia, de passionalização, evidenciada nos dois arranjos na execução instrumental e vocal – alterações bruscas na dinâmica, trocas constantes de sub-registros vocais, metalização da voz, bem como o uso de drives.

## Conclusão

A última análise desenvolvida nesta pesquisa se refere a uma das canções mais representativas do momento em que foi registrada por Gal Costa. Primeiramente gravada em estúdio e incluída no disco *LeGal* (1970), a canção de Duda Machado e Jards Macalé ilustra as incongruências e contradições vivenciadas pela juventude contracultural na década de 1970, no Rio de Janeiro. Como dito anteriormente, para muitos, tinha-se os “melhores” e “piores” anos de vida de uma geração que experienciou inúmeras novidades comportamentais e culturais, convivendo, diariamente, com um regime ditatorial extremamente rígido.

A instabilidade contextual é vocalmente transmitida pela transição de registros, novamente utilizados como elemento gerador de tensionamentos (asseverações) e instabilidades, tremores (voz trêmula). Gal também trabalha com entoações diversas, partindo de um canto quase falado, mais confiante, para emissões estridentes, alongadas e agudas. A voz continua em intensa comunicação com a execução instrumental, especialmente com a guitarra elétrica – símbolo musical da contracultura, que tinha no *rock’and’roll* seu gênero mais emblemático.

No arranjo analisado, houve mudanças na letra que também contribuíram para intensificar o sentido passional da narrativa. Partes omitidas por Gal Costa, como “Mas isso faz muito tempo”, foram cantadas pelo público, revelando o clima de comunhão e a popularidade da intérprete como porta-voz da contracultura brasileira.

Tais constatações nos permitiram sugerir possíveis significados intrínsecos à canção, relacionando-a ao contexto em que foi elaborada e, especialmente, à interpretação de Gal Costa. Mais uma vez, houve um transbordo de emoções, percebido pela expressividade vocal, a qual enfatizou o caráter disfórico do enunciador.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando elaborei o projeto de pesquisa sugerindo a análise do comportamento vocal de Gal Costa no disco *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor* (1971), não tinha total compreensão sobre a riqueza de detalhes contextuais e artísticos que abarcaram a realização do show e do respectivo registro fonográfico. A princípio, instigou-me a pluralidade no canto de Gal, especialmente por se tratarem de gravações ao vivo e sequenciais, nas quais o “calor” do espetáculo – realizado há quarenta e seis anos – ainda comove quem as escuta. No decorrer das leituras e atentas audições, foram surgindo novos dados que ampliaram enormemente a rede de informações e “personagens” relacionados ao show.

O trabalho investigativo, que englobou todo o percurso de Gal Costa anterior à turnê *Gal a Todo Vapor* – das apresentações em Salvador, até o reconhecimento como “porta-voz do tropicalismo” e “musa do desbunde” – fez emergir a necessidade de tomar conhecimento sobre detalhes dos diferentes momentos da cantora. Acredito que um dos pontos mais relevantes desta pesquisa consiste na oportunidade que me foi dada de acessar informações sobre uma gama considerável de artistas, bem como da própria intérprete, e conseguir compreender relações “opacas” – tão valorizadas por Waly Salomão – preciosas para o trabalho de análise aqui proposto. Da poesia concreta dos irmãos Campos e Décio Pignatari, ainda na década de 1950, passamos pela ebulição artística de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, José Celso Martinês, dos músicos tropicalistas e pós-tropicalistas, especialmente Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, Jards Macalé, chegando naqueles que absorveram um pouco de cada tendência e as imprimiram complementarmente num trabalho híbrido que não poderia receber um nome menos intenso do que *Fa-Tal – Waly Salomão, Lanny Gordin e seu trio, Oscar Ramos e Luciano Figueiredo*. Somente por meio dessa caminhada seria possível apontar para possíveis relações de sentido entre o gesto vocal de Gal Costa e elementos contextuais e musicais do show.

Concomitantemente ao levantamento de tais informações, deu-se a leitura de autores bastante relevantes no que concerne a reflexões sobre as vocalidades. Os estudos de Paul Zumthor, Roland Barthes, Adriana Cavarero, entre outros, enriqueceram o trabalho de escuta dos fonogramas. Passei a exercitar a percepção do potencial semântico da voz, ora descolada da palavra, ora como veículo do núcleo identitário de cada canção. Dessa maneira, captei com maior cuidado o gesto vocal da cantora, em especial nas faixas analisadas. Ao

atentar para a condução sonora do disco – da voz aos ruídos presentes na captação do áudio – pude ampliar o campo de possibilidades semânticas das faixas. Essa apuração do processo de escuta foi especialmente desenvolvida através do contato com a obra de tais autores.

Faz-se, também, imprescindível destacar a importância do uso da Semiótica da Canção, prática descritiva elaborada por Luiz Tatit, e em especial sua extensão para os estudos do canto popular brasileiro midiático, proposto por Regina Machado. A identificação dos elos estabelecidos entre letra e melodia em cada canção, amparados pela construção harmônica, viabilizou o entendimento sobre o papel da voz enquanto elemento de intensificação ou atenuação do projeto cancional elaborado por cada compositor. De uma maneira geral, dadas as circunstâncias de realização de *Gal a Todo Vapor*, como o próprio nome já sugere, as interpretações apresentadas pela cantora e reforçadas pela execução instrumental do trio de Lanny Gordin acentuaram o caráter passional de cada música. Mesmo fortemente identificada com a estética joaogilbertiana – mais explicitamente presente na parte inicial do disco, em que Gal se apresenta cantando e se acompanhando ao violão – a intérprete acabou por acentuar a passionalização como regime predominante das canções. Até mesmo aquelas em que há uma significativa presença de recursos provenientes da tematização, como o samba “Antonico” (Ismael Silva) e “Assum Preto” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), receberam interpretações predominantemente passionalizadas, revelando componentes já inscritos em seus núcleos autorais, porém, não valorizados em gravações anteriores a essas. Dentre os principais recursos vocais utilizados por Gal nesse projeto, tem-se a variação constante de sub-registros, o uso de efeitos (*growl*), voz trêmula, gritos, escapes de ar em finalizações de frases etc. Segundo Machado (2012) todos esses traços configuram uma interpretação voltada para a passionalização, porque enfatizam no campo sonoro a expressão de componentes emocionais.

Após a escuta quase diária das canções, foi possível selecionar as cinco que foram aqui analisadas: “Antonico” (Ismael Silva), “Pérola Negra” (Luiz Melodia), “Vapor Barato” e “Mal Secreto” (Jards Macalé e Waly Salomão), e “Hotel das Estrelas” (Duda Machado e Jards Macalé). No decorrer das análises, apontamos para um possível diálogo entre tais canções e outras marcantes à época e à carreira de Gal Costa, como “Baby” (Caetano Veloso) – primeiro grande sucesso na voz da cantora – e “Try”, uma das mais conhecidas interpretações de Janis Joplin. Além disso, também detectamos elos importantes entre a criação poética de Duda Machado e Waly Salomão, e a concepção musical e visual do espetáculo. Os traumas vividos pelos poetas e por vários companheiros intelectuais, artistas,

são perceptíveis nas escolhas de repertório e interpretação apresentadas, como nas canções “Mal Secreto” e “Hotel das Estrelas”.

Fa-Tal – Gal a Todo Vapor foi conduzido pela aura contraditória que permeava a vida da juventude contracultural carioca e brasileira. Trata-se de um trabalho marcante enquanto desdobramento do tropicalismo, especialmente no trato aglutinador de incongruências e de expressões artísticas plurais, mas que transcendeu rótulos. Por meio do show e do disco, Gal Costa reafirmou sua posição de cantora versátil, aberta aos desafios e às novidades, traço que continua alimentando ainda hoje, ao completar cinquenta anos de carreira.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Instituto Cultural Cravo; **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ismael-silva/dados-artisticos>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

ALONSO, Gustavo. **Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**. Rio de Janeiro: Record, 2011. Araujo, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ALONSO, Gustavo. **O píer da resistência: Contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro**. \_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nec/o-pier-da-resistencia-contracultura-tropicalia-e-memoria-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 03 set. 2016.

ALVAREZ LIMA, Marisa. **Marginália: arte e cultura na “idade da pedrada”**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Clenio de M. **Segredo e revelação: análise semiótica do comportamento vocal em Caetano Veloso**. 2016. 288 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BOAVENTURA, Flávio. **O amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Lanny Gordin: "Duos": Tributo a um gênio da guitarra**. Disponível em: <[http://p.download.uol.com.br/lannygordin/release\\_portugues.pdf](http://p.download.uol.com.br/lannygordin/release_portugues.pdf)>. Acesso em 30 mar. 2017.

CAMPOS, Priscilla. Oh minha honey baby, baby, baby. **Diário Pernambucano**, Recife, 3 nov. 2014. Edições Anteriores. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/1278-oh-minha-honey-baby-baby-baby.html>>. Acesso em: 05/11/2014

CANÔNICO, Marco Aurélio. **Os 40 anos de “Pérola Negra”, de Luiz Melodia**. Folha de São Paulo, 26 maio 2013. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/05/1284624-os-40-anos-de-perola-negra-de-luiz-melodia.shtml>>. Acesso em: 21 maio 2017.

CARMO, José Roberto. **Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COELHO, Ariel. **Como Cantar Drives - Introdução | Efeitos e Ornamentos Vocais**. YouTube, 23 abr. 2015. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZQU4HPGCAYQ>>. Acesso em: 01 jul 2017.

COELHO, Márcio Luíz G. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular:** uma proposta de análise semiótica. 2007. 226 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Semiótica e Linguística do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COSTA e SILVA, Paulo da. Luiz Melodia, Pérola Negra. **Revista Piauí**, 18 jan. 2013. Questões Musicais. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-musicais/luiz-melodia-perola-negra/>>. Acesso em: 21 maio 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Gal Costa. (S.l.): Encuentro, 2013. Entrevista concedida a Fena Della Maggiora. Disponível em: <[http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec\\_id=113562](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=113562)>. Acesso em: 15 abr. 2016

\_\_\_\_\_. O Divino Maravilhoso. Textos. Site Gal Costa, 2005. Disponível em: <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=22](http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=22)>. Acesso em: 10 abr. 2016.

D'ARAUJO, Maria Celina. **O AI-5**. [S.l.]: Fatos & Imagens, 2017. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

DIAS, Lucy. **Anos 70:** enquanto corria a barca: anos de chumbo, piração e amor: uma reportagem subjetiva. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical:** uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. 2008. 256 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Semiótica e Linguística do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DUARTE, Lidiane. Governo Collor. **InfoEscola**, 2017. Política. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/politica/governo-collor/>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim:** a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Helio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FÉRAL, Josette. **Performance e performatividade:** o que são Performance Studies? In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). Sobre performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FERNANDES, Wallace. **Biografia**. [S.l.]: Biografia, 2015. Disponível em: <<http://www.luizmelodia.com.br/#biografia>>. Acesso em: 21 maio 2017.

FERREIRA, Dandara. **O nome dela é Gal - 2º episódio**. YouTube, 18/06/2017. Acesso em: <[https://www.youtube.com/watch?v=XJCAI64T8\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=XJCAI64T8_U)>. Acesso em 20 jun 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Culture as Performance: Theatre history as cultural history*. Actas/Proceedings. História do Teatro e Novas Tecnologias. Centro de Estudos de Teatro. Portugal, \_\_\_\_\_. Disponível em: <[http://ww3.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika\\_def.pdf](http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf)>. Acesso em: 01 set. 2016

GREIMAS, Algirdas Julien. & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

HANAYAMA, Eliana Midori.et al. Voz metálica: estudo das características fisiológicas. In: PINHO, Silvia. **Temas em voz profissional**.São Paulo: Revinter, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem** : CPC, vanguarda e desbunde : 1960-1970. São Paulo : Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo/ SP: Brasiliense, 1995.

HOUAISS, Instituto Antônio; ALBIN, Instituto Cultural Cravo. **Dicionário Houaiss ilustrado (da) música popular brasileira**. Rio de Janeiro, 2006.

LOGULLO, Eduardo. **1969**. [S.l.]: Biografia, 2016. Disponível em <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_biografia.php?id=8](http://www.galcosta.com.br/sec_biografia.php?id=8)>. Acesso em: 10 abr. 2016.

LOGULLO, Eduardo. **1970**. [S.l.]: Biografia, 2016. Disponível em <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_biografia.php?id=9](http://www.galcosta.com.br/sec_biografia.php?id=9)>. Acesso em: 10 abr. 2016.

MACALÉ, Jards. Jards Macalé - **Ocupação Jards Macalé (2014) - Parte 8/9**. YouTube, 30 maio 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4TQzed6hhDw>>. Acesso em: 2 maio 2017.

MACHADO, Duda. **DUDA MACHADO - Parte 1/3 - VEREDA LITERÁRIA (entrevista)**. YouTube, 10 abr. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3jsnFcem6N4>>. Acesso em: 7 abr. 2017.

MACHADO, Regina. **A Voz na Canção Popular Brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. 2012. 192 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Semiótica e Linguística do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo**. 2013. 360 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2013.

MAUTNER, Jorge. **Jorge Mautner e Jards Macalé falam das Dunas da Gal (1994)**. Youtube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xMDQmsaraB8>> . Acesso em: 08 abr. 2016.

MELLO, Zuza Homem. **Eis aqui os Bossa-Nova**. São Paulo: Publifolha, 2001.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras vol. 2: 1958 – 1985**. São Paulo: Editora 34, 2015.

MELODIA, Produções. **Luiz Melodia**, 2015. Biografia. Disponível em: <<http://www.luizmelodia.com.br/#biografia>>. Acesso em: 2 abr. 2017.



MENDES, Maria das Dores N; SILVA, Lúcio Flávio G. "A voz resiste, a fala insiste": o ethos vocal em canções do pessoal do Ceará. **Linguagem em foco: Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE**. v. 7, n. 2, ano 2015 - Volume Temático: Linguagem e Subjetividade. Disponível em: <<http://www.uece.br/linguagememfoco/dmdocuments/vol%207%20n%202%202015%20-%20artigo%204.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2017.

MILLER, Richard. **The Structure of Singing**. Nova York: Schirmer Books, 1996.

MONTELEONE DA SILVA, G.; GARCIA DO NASCIMENTO, H.. A guitarra tropicalista de Lanny Gordin. **XXV Congresso da Anppom - Vitória/ES**, Brasil, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3660>>. Data de acesso: 3 maio 2017.

NADER, Carlos; BOTELHO, Flávio. **Pan-Cinema Permanente**. YouTube, 2 de dezembro de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

NOLETO, Rafael da Silva. “**Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça**”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, p.64-75, 2º sem. 2014.

\_\_\_\_\_. **Meu nome é Gal**: um grito feminino no Tropicalismo. 2010. 75f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Música). Universidade do Estado do Pará, Belém, 2010.

ORNELLAS, Sandro. Waly Salomão e o teatro do corpo. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 129 - 143, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/04/12-Waly-Salom%C3%A3o-e-o-teatro-do-corpo.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PEREIRA MESSEDER, Carlos A. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RISÉRIO, Antonio. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2006.

SALOMÃO, Gláucia Laís. **Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete**. 2008. 196 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALOMÃO, Waly. **Me segura qu’eu vou dar um troço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 1958-1985. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1997.

SHIMODA, Lucas Takeo. **O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção**. 2014. 230 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Semiótica e Linguística do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Ismael. **Ismael Silva fala sobre o Samba (1977)**. YouTube, 22 out. 2008. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=8\\_KKiSPzz9Y](https://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y)>. Acesso em: 1 mar 2017.

SILVA, Ismael. **Programa MPB Especial - Ismael Silva**. YouTube, 17 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fCvhR5Gg20Q>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

SIMÃO, José. **As dunas de Gal**. [S.l.]: Textos, 2005. Disponível em: <[http://www.galcosta.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=23](http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=23)>. Acesso: 02 fev. 2015

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TATIT, Luiz. Quem canta seus dotes suplanta. In: MACHADO, Regina. **A Voz na Canção Popular Brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. **Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

\_\_\_\_\_. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. [2ª edição.]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo: PubliFolha, 2007.

\_\_\_\_\_; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de seis canções**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em pauta**, Porto Alegre, vl.14, n.23, p.5-42, 2003. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404>>. Acesso em: 13 mar. 2017

TROPICALIA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 07 jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

VELOSO, Caetano. **Domingo**. Rio de Janeiro, 1967. Contracapa. Disco de Vinil.

\_\_\_\_\_. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinado coros em tempos sombrios. **Revista USP**, São Paulo, v. \_\_, n. 87, p. 156-171, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13838>> . Acesso em: 3 abr. 2015.

ZUMTHOR, Paul. Poesia do Espaço. In: MENEZES, Philadelpho. **Poesia Sonora**. São Paulo/SP: Educ, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2007.

## 6. ANEXOS

### Discos citados



#### ***MARIA DA GRAÇA***

Gravadora: RCA

Formato: Compacto simples 33rpm/1965



#### ***DOMINGO***

Gravadora: Polygram/Philips

Formatos: LP/1967; CD/1989



***TROPICÁLIA OU  
PANIS ET CIRCENCIS***

Gravadora: Polygram/Philips

Produtor: Manuel Barenbeim

Formatos: LP/1968; CD/1993



***GAL COSTA***

Gravadora: CBD-Philips

Produtor: Manoel Barenbeim

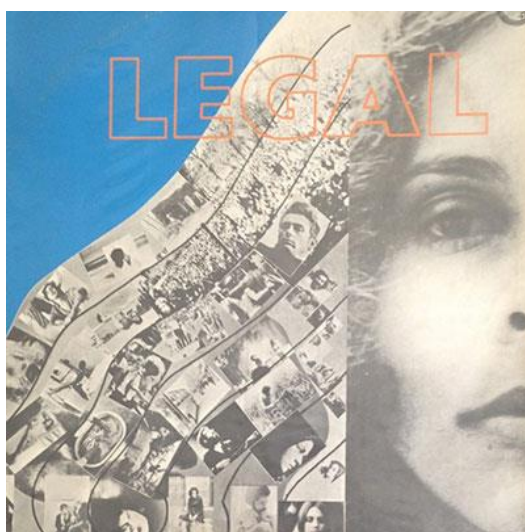
Formatos: LP/1969; CD/1993



***GAL COSTA***

Gravadora: CBD-Philips

Formatos: LP/1969; CD/1993

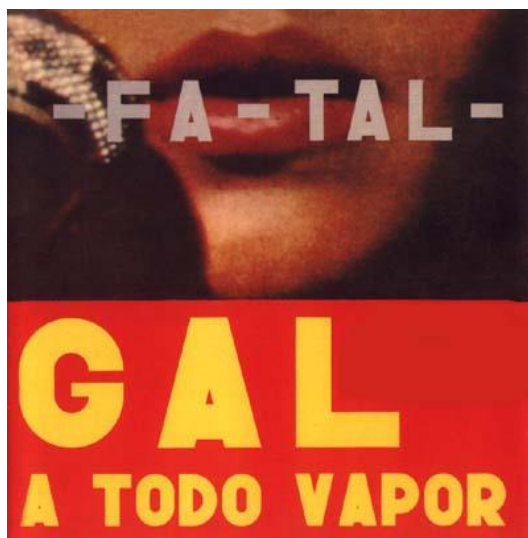


***LEGAL***

Gravadora: Philips

Produtor: Manoel Barenbein

Formatos: LP/1970



***FA-TAL – GAL A TODO VAPOR***

Gravadora: Phonogram/Philips

Direção geral: Waly Salomão

Produtor: Roberto Menescal

Formatos: LP/1971; CD/1993